



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2011

**„Metapher“ als Metapher. Zur Relevanz eines übertragenen Begriffs in der
Analyse figurativer Bilder**

Rimmele, Marius

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-128598>

Scientific Publication in Electronic Form

Published Version

Originally published at:

Rimmele, Marius (2011). „Metapher“ als Metapher. Zur Relevanz eines übertragenen Begriffs in der Analyse figurativer Bilder. Berlin: kunsttexte e.V..

Marius Rimmele

„Metapher“ als Metapher.

Zur Relevanz eines übertragenen Begriffs in der Analyse figurativer Bilder

1. Die Verbreitung des Metapherbegriffs und die Abstinenz von Kunsttheorie und Kunstwissenschaft

Die Metapher hat eine lange und zuletzt wieder steile Karriere hinter sich. Mehrfach überquerte der Begriff die Grenzen zwischen Disziplinen, von der Rhetorik wanderte er in die Philosophie, Literaturwissenschaft und Linguistik, von der Linguistik in die Semiotik, zuletzt von der Philosophie und Linguistik in die Kognitionsforschung.¹ Besonders dort hat der Begriff einen erstaunlichen Siegeszug angetreten, nachdem man begonnen hat, Theorien zur Metaphernpflichtigkeit des Denkens empirisch zu untersuchen. Im Verlaufe dieser Migrationsbewegungen hat das Konzept der Metapher notgedrungen diverse Veränderungen durchlaufen; mit den veränderten Theorie- und Untersuchungsinteressen traten jeweils andere Aspekte in den Fokus der Aufmerksamkeit. Dementsprechend unterschiedlich wurde der Kreis gezogen, mit dem die jeweiligen Definitionen das Phänomen zu begrenzen suchten. Das Verhältnis zwischen Aspekten der Ausdrucksebene und der Inhaltsebene etwa wird selbst innerhalb einzelner Wissenschaften wie der Philosophie oder der Literaturwissenschaft sehr verschieden gewichtet. Eine allgemeingültige Definition „der Metapher“ gibt es also nicht einmal innerhalb einzelner Wissenschaften. Fast überall jedoch ist ein deutliches Abrücken erkennbar von der ursprünglichen – in sich ebenfalls uneinheitlichen – antiken Definition als *Tropus*, als stilistisch motivierter Ersatz eines eigentlichen Ausdrucks durch einen uneigentlichen.² Eine solche aufs Stilistische beschränkte Definition hätte kaum genügend Substanz zur Karriere als ‚Exportschlager‘ der Rhetorik geboten.

In der Kunstwissenschaft hat der Begriff der Metapher seit jeher ein kümmerliches Dasein gefristet, nirgends im traditionell heterogenen Methodenspektrum und noch weniger im Kanon kurrenter Fachtermini hat er sich einen festen Platz erobert. In Carsten-Peter

Warnckes Einführung *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder* (2005) erfährt der Begriff ebenso wenig eine kunstwissenschaftliche Operationalisierung wie in der *Einführung in die Ikonographie* (2006) von Frank Büttner und Andrea Gott dang – im Gegensatz zur potenziell vergleichbaren Allegorie.³ Man darf also behaupten, dass einzelne Versuche, einen genuin kunstwissenschaftlichen Metapherbegriff zu konturieren, bis heute keine Wirkung auf die Fachterminologie ausgeübt haben, während in verwirrend vielfältiger Weise etwa von „Symbol“ oder „symbolisch“ die Rede ist.⁴ Damit hat sich im Vergleich zu den frühen 1980er Jahren nichts verändert, als Oskar Bätschmann bereits forderte, „auf Metaphorik als semantischen Prozeß [...] die Aufmerksamkeit zu richten.“⁵ Seine nach wie vor gültige Einschätzung zu diesem Phänomenbereich lautete: „Wir kennen nur wenig, und es scheint, daß insbesondere diese produktive Seite der bildlichen Darstellung noch ziemlich unerschlossen ist.“⁶ Bätschmann formulierte die Hoffnung, über das neue Werkzeug „Metapher“ das Feld bildlicher Darstellungsformen etwas zu strukturieren und dabei differenziertere semantische Analysen zu ermöglichen: „Vielleicht wäre es möglich, durch weitgehende Erforschung der Metaphorik als semantischen Prozesses vieles in den produktiven Vorgang hereinzuholen, was heute unter Begriffen wie Symbolik stillgelegt ist; vielleicht könnte man durch klare Unterscheidung auch wieder dazu kommen zu sagen, was man unter Symbol verstehen könnte.“⁷

Lässt sich dieses Wissen vielleicht importieren? Einige haben sich in Philosophie und Semiotik an der Frage nach der *Bildmetapher* oder *visuellen Metapher* abgearbeitet.⁸ Ob aber deshalb andernorts auf dem boomenden Feld der ‚Bildwissenschaften‘ klarer konturierte und anwendungsorientiertere Konzepte in Umlauf sind, sei vorsichtig in Zweifel gezogen: Konsultiert man z.B. die neue Einführung in die Bildsemiotik (2010), die von Thomas Friedrich und Gerhard

Schweppenhäuser für Gestalter, also Fachleute visueller Kommunikation, herausgegeben wurde, so ist auch hier der Ertrag dürftig.⁹ Zwar widmet sich eine Seite des Kapitels „Visuelle Rhetorik“ der Metapher, doch erstaunlicherweise wird hier nur die sprachliche Metapher definiert und mit ebenfalls sprachlichen Beispielen veranschaulicht.¹⁰ Der angehende Designer erfährt hier letztlich nur, was eine „metaphorische Umkehrung“ im Bild sein könnte – „eine Spannung zwischen primärer und sekundärer Bedeutung“ eines visuellen Zeichens nämlich.¹¹ Das dazugehörige Beispiel lässt sich bezeichnenderweise kaum mit der vorherigen Definition in Übereinstimmung bringen, so dass zukünftige visuelle Metaphern vom Fachmann wohl wie bislang auch eher intuitiv hervorgebracht werden.

Vorausgesetzt, es gibt sie überhaupt. Ob nämlich mit der Feststellung einer fehlenden konsensfähigen Konzeption visueller Metaphorik wirklich ein Desideratum benannt ist, oder ob die Analyse von Bildern vielleicht über andere, bessere Begriffe verfügt und damit die Metapher getrost der Sprache überlassen kann, bleibt zu diskutieren. Die medialen Differenzen zwischen dem Bild und der Sprache bzw. den schriftlichen Texten scheinen zumindest eine entscheidende Hürde darzustellen. Diese ist nicht so einfach zu überwinden wie die Differenzen zwischen jenen Disziplinen, die sich auf sprachlich fundierte Repräsentationssysteme beziehen und ‚lediglich‘ entscheiden müssen, ob sie die sprachliche Oberfläche oder die kognitiven Aspekte der Metapherbildung als wichtiger bewerten.

Bestimmte Definitionen, welche die jeweilige sprachliche Operation als Definiens miteinbeziehen, lassen sich überhaupt nicht ohne gewichtige Umbesetzungen auf Bilder übertragen, denn Ausdrucks- und Inhaltsebene, um es semiotisch zu formulieren, sind bei Bildern und Sprache sehr unterschiedlich gekoppelt. Wenn eine Metapher in der Sprache, wie John R. Searle und andere¹² unterstrichen haben, in Relation zum Äußerungskontext verstanden wird und nicht über die Wortbedeutung oder die Grammatik, wird eine begründete Übertragung auf die Bilder dann nicht noch schwieriger? Und wie lässt sich im Bild über die Ausdrucksebene argumentieren, da es noch nicht einmal analoge Strukturen gibt? Was entspricht der zunächst den grammatischen Regeln problemlos

gehorchenden, also diesbezüglich ‚fehlerfreien‘ Oberfläche des gesprochenen oder geschriebenen metaphorischen Satzes, was seinem logischen Irritationspotential eine Ebene tiefer?¹³ Als wesentlich erachten die meisten Metaphertheorien einen kognitiven Kern des Vergleichs, der Projektion, der Übertragung von Eigenschaften etc. Ein solcher könnte ohne Veränderungen auch bei bildlichen Metaphern vorliegen. Doch darüber liegend können im Bild ebenfalls mindestens zwei relevante Ebenen beteiligt sein.

Der Bildhermeneutiker Oskar Bätschmann hat eine Ebene des Verstehens dargestellter *Sachen* von einer Ebene der Darstellung unterschieden, die sich prozessual der *Anschaung* erschließt.¹⁴ Letztere „ist der Zugang zu der spezifischen Produktivität der bildlichen Darstellung“ und beinhaltet eine „Verneinung des Beharrens auf der Identifikation“. ¹⁵ Ikonographische Analyse, zumindest wie sie sich in Erwin Panofskys kanonischem Text *Ikonographie und Ikonologie* darstellt, interessiert sich im Hinblick auf die Bedeutungen eines Bildes nur für die Sachebene bzw. wandelt alle Informationen der Darstellungsebene sofort in Sachinformationen um.¹⁶ Übertragene, ‚zweite‘ Bedeutungen auf dieser Ebene sind in aller Regel symbolischer oder allegorischer Art.¹⁷ Um sie klarer zu fassen, hat Panofsky auf der Sachebene zwischen einem „natürlichen“ und einem „konventionalen Sujet“ differenziert.¹⁸ Die Frage, ob es so etwas wie eine isolierbare und verallgemeinerbare genuine Bildmetaphorik gibt, müsste sich jedoch mit Blick auf die gezeigte Welt und ihre spezifische Darstellungsweise entscheiden. Angesichts der gravierenden Differenzen zur Sprache wird jedoch auch zu prüfen sein, inwiefern das Sprechen von der Metapher im Bild stets selbst nur eine *metaphorische*, das heißt eine übertragene und in der Übertragung modifizierte und selektierte Verwendung sein kann.

Natürlich wird man häufig von der Metapher in kunsthistorischen Texten lesen. Doch diese Prägungen erfolgen meist *ad hoc* und intuitiv und beziehen sich in den allermeisten Fällen auf Zusammenhänge, die bereits auf einer dem Bild vorausliegenden sprachlichen Ebene anzusiedeln sind oder adressieren das Bild als Ganzes. Dazu später mehr. Hier sei zunächst noch einmal unterstrichen, dass der Terminus für die kunstwissenschaftliche Analyse bildsprachlicher Operatio-

nen keinen genuinen Platz im System der Methoden und Begriffe beansprucht und auch nie beansprucht hat. Das ist insofern erstaunlich, als die Kunsttheorie seit der Zeit ihrer Entstehung großzügig Begriffe und Kategorien aus der Rhetorik übertragen hat. Dieser Transferprozess von Leon Battista Alberti an ist vielfach beschrieben und hinterfragt worden, mit dem Konsens, dass der Status der Rhetorik und Poetik für das aufstrebende Handwerk des Malens solche Parallelen prestigeträchtig machte.¹⁹ Ohne Zweifel gab es aber auch gemeinsame Wirkungsabsichten und Ideale in den verschiedenen Darstellungsformen, die sich diesbezüglich bekanntlich bis in die Zeiten Lessings eher ihrer Gemeinsamkeiten als ihrer Verschiedenheit versicherten.²⁰

Ein neu sich etablierendes Theoriegebäude entfaltete sich also durch modifizierende Übernahmen aus einer anderen Disziplin, auch wenn Joachim Knappe einen *systematischen* Transfer in Frage gestellt hat.²¹ Er geht davon aus, dass hier lediglich semiotische Problemlösungen aus der Rhetorik in ein anderes Teilgebiet der Semiotik übertragen wurden, wie dies nachweislich auch umgekehrt erfolgte, zumindest als Argumentationsstrategie innerhalb der antiken wie auch der neuzeitlichen Rhetoriktheorie.²² Der Teilbereich des *ornatus* innerhalb der *elocutio* war aber – entgegen Albertis expliziter Erwähnung der Gemeinsamkeiten mit den Rhetoren in diesem Bereich – aufgrund der divergierenden Darstellungsmittel eher ein Nebenschauplatz solcher Analogiebildungen, und insbesondere die Tropen, unter welche die rhetorische Metapher zu rechnen ist, gehörten offenbar weder zu den Entlehnungen noch zu den prinzipiellen Vergleichbarkeiten.²³

Überhaupt ist auffallend wenig von Bedeutungsfragen die Rede in den frühen kunsttheoretischen Texten. Vereinfacht gesagt, zeigen Bilder den dort gesetzten Normen zufolge intuitiv verständliche Handlungen und Affekte und bemühen sich ansonsten um Schönheit im weitesten Sinne durch Fülle, Variation, mehr oder minder symmetrisches Bespielen der Bildfläche und die Proportionen der handelnden Körper. Formzitate sind ein wichtiger Faktor in der Theorie, werden aber kaum als semantische Anreicherung thematisiert.²⁴ In der bekannteren Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts ist auch von Symbolen oder Allegorien als

gezielt einsetzbaren bedeutungsstiftenden Elementen nicht die Rede, ebenso kaum von semantisch suggestiven Kompositionen oder speziellen Farbbedeutungen oder Beleuchtungsstrategien. Alle Phänomene also, die, wie noch zu zeigen sein wird, als potentielle Kandidaten visueller Metaphorik in Erwägung gezogen werden können, finden sich in der klassischen Theorie eigentlich nicht thematisiert. Dies mag einer der Gründe sein, weshalb sich die Kunstgeschichte hier stets mit wenig Differenzierungspotential begnügt hat.

„Metapher“ kann demzufolge nur ein aus systematischen Gründen gewählter, kein auf eine historische Bildtheorie zurückführbarer Begriff in der Beschreibung und Analyse von (figurativen) Bildern sein. In der Folge sollen einige kunsthistorische und philosophische Ansätze, die Metapher im Bild zu situieren, verglichen werden. Die Auswahl der Aspekte wird dabei geleitet von meinem persönlichen Forschungsinteresse, der Verwendbarkeit des Metapherbegriffs in der Beschreibung semantischer Komplexe in vormoderne, also figurativen und meist auch einer gewissen Logik der Mimesis verpflichteten Bildern.

Das prinzipielle Anliegen dieses Überblicks ist nicht eine Kritik der bislang unternommenen Versuche und auch nicht, einen eigenen Gegenvorschlag zu positionieren. Vielmehr möchte ich an den vorliegenden Versuchen aufzeigen, welche erstaunliche Bandbreite ein solcher Kategorientransfer vom Untersuchungsbezug der Sprache ins Bild eröffnet. Die verschiedenen genuin bildspezifischen Metapherkonzepte sollen zudem daraufhin befragt werden, wie konsistent ihre Konzeption und damit zukünftige Verwendbarkeit ist und inwiefern sie neue Phänomene beschreibbar machen oder mit bereits etablierten Begriffsextensionen innerhalb des kunsthistorischen Sprachgebrauchs konfliktieren. Dabei muss es – ganz im Sinne Bättschmanns – kein Schaden sein, wenn einem wuchernden *umbrella term* wie „Symbol“ ein wenig Terrain entzogen würde, um bildsemantische Prozesse differenzierter beschreiben zu können.

Ein solcher vergleichender Ansatz auf knappem Raum hat den misslichen, aber nicht zu vermeidenden Nebeneffekt, dass die den verschiedenen Ursprungsdisziplinen, Theorien und Beobachtungsniveaus geschuldeten Inkommensurabilitäten der Begriffe ausgehalten

werden müssen. Mit einem Essay auf der Basis einer voll entwickelten, homogenen Theorie hat das Folgende zwangsläufig wenig gemein, auch können nicht ständig Begriffe gegeneinander abgeklärt werden. Statt mit der Lupe muss hier eher mit leicht zusammengekniffenen Augen inspiziert werden, um sich der Verschiedenheit der Konstruktionen von „Bildmetapher“ wirklich gewahr werden zu können.

2. Was ist eine Bildmetapher? Ansätze und Probleme

Der Ausgangspunkt auf der Suche nach der Bildmetapher liegt, wie bereits betont, nicht in der Stilistik, wie es die antike Rhetorik zumindest in Teilen suggeriert.²⁵ Metaphern dürfen nicht als bloßer Ersatz für ‚eigentliche‘ Worte und damit nur als schmückendes Beiwerk der Rede betrachtet werden. Weder ergibt sich für die Beschreibung des Dekorativen im Bild ein Bedarf nach neuen Kategorien, noch wird diese Form der Begriffsauffassung den im Laufe der Jahrhunderte zu Tage geförderten Potenzialen der Metapher gerecht: Man schreibt ihnen zu, fehlende Begriffe zu ersetzen; sie haben, so heißt es, eine ausgeprägte heuristische Potenz, indem sie etwa komplette Denk- und Unterscheidungsschemata auf neue, noch undifferenzierte Bereiche transferieren.²⁶ Metaphern machen Abstraktes, ja Unbegriffliches kommunizierbar, bringen komplexe Zusammenhänge auf den Punkt und noch einigemehr.²⁷

Doch selbst wenn man an der alten rhetorischen Funktionsbestimmung festhalten wollte – es wäre nicht so einfach, den Austausch eines Elements durch ein anderes im Bild zu definieren. Was entspräche einem Wort im Bild? Nun hat sich zumeist die Einsicht durchgesetzt, dass Metaphern sich auf der Ebene von *Äußerungen* vollziehen, nicht als rein syntaktisch-semantisches Phänomen, sondern vor dem Hintergrund kommunikativer Situationen, die eine Abweichung vom Standardgebrauch, einen Regelverstoß definieren.²⁸

Doch aus solchen Definitionen entsteht ein ähnliches Problem: Was ist mit der „eklatanten Falschheit“ (Donald Davidson) einer Äußerung, anhand derer das Mitglied einer Sprachgemeinschaft auch neu geprägte Metaphern als solche identifiziert und zu einer Suche nach sinnvollen Interpretationen angeregt wird?²⁹

Muss auch im Bild eine „Abweichung vom normalen Sprachgebrauch im normalen Sprachgebrauch“, wie es der Literaturwissenschaftler Gerhard Kurz formuliert, vorliegen?³⁰ Hier ist Großzügigkeit angezeigt, will man den Konzepttransfer in die Sphäre bildlicher Darstellung ermöglichen, denn ‚Fehler‘ in der Art eines Satzes wie „Achill ist ein Löwe“ wird man in Bildern schwerlich finden.

Das Problem hat am deutlichsten Göran Sonesson thematisiert: „Alle Metaphern, auch die bildlichen, suggerieren die Ähnlichkeit zweier verschiedener Dinge. Um das zu erreichen, erzeugen sie einen Widerspruch auf der Ausdrucksebene. Einen Widerspruch im Sinne der Logik kann es zweifellos innerhalb einer Abbildung nicht geben. [...] Am nächsten kommen wir einem logischen Widerspruch innerhalb einer Abbildung dort, wo die beiden gegensätzlichen Einheiten sich unter anthropologische Universalien subsumieren lassen [...]. Der Widerspruch kann aber auch einer Ähnlichkeit entspringen, die in der Alltagswelt nicht erwartet wird [...].“³¹

Auch der Bildphilosoph Stefan Majetschak passt das Kriterium der Falschheit behutsam an die Bilder an, indem er einen „überraschende[n] Zusammenwurf von semantisch bislang als kontradiktorisch betrachteten Sinnebenen“ zum Definiens macht.³² Nach Oskar Bätschmann lautet das entscheidende Kriterium, das zu übertragen wäre: „Metapher ist eine der sprachlichen Figuren, die einen Sinnwechsel produzieren und gegen den lexikalischen Code verstoßen. Gibt es Metaphorik als semantischen Prozeß auch als Produktivität des Bildes? Bildliche Darstellung hat eine Reihe von Möglichkeiten der Zuordnung von Verschiedenem zueinander, der Überbrückung von räumlicher Distanz durch Ähnlichkeit von Form, Farbe usw.“³³

Der Kunsthistoriker Christoph Wagner führt seinen Metapherbegriff nicht in gleichem Sinne konzeptionell und aus dem Vergleich mit den Kriterien sprachlicher Metaphern heraus ein, sondern definiert ihn im Wesentlichen aus der Abgrenzung zum Begriff des Symbols: „[D]as Verständnis visueller Metaphern ist nicht wie das von Symbolen aus einem durch gesellschaftliche Konventionalisierung entstandenen festen Bestand ikonographisch katalogisierbarer Zeichen mit vorgegebenen Bedeutungen direkt und motivisch isoliert abzuleiten, sondern beruht auf einer individuellen

Bedeutungsübertragung aus der Synopse der anschaulichen Zusammenhänge und Analogien.“³⁴ Fehler oder auch nur Irritationsmomente sind für seine Metapherkonzeption nicht konstitutiv.

Bernhard Ridderbos hat die Darstellungen des zugleich triumphalen wie demütigen Schmerzensmannes (*imago pietatis*) metaphortheoretisch zu erhellen versucht. Wie auch Bernd Mohnhaupt, zumindest in einigen der von ihm behandelten Beispiele mittelalterlicher Sexualmetaphorik, sieht er im irritierenden Moment der anschaulichen *Verschmelzung* zweier, in der metaphorischen Gleichsetzung aufeinander bezogener Elemente den visuellen ‚Stolperstein‘, oder, mit Mohnhaupt, die „Paradoxie“, welche eine gedankliche Auseinanderlösung und Vergleichung der beiden beteiligten Teile anstößt.³⁵ Dieses Verfahren visueller Metapherbildung fasst der Semiotiker Sonesson im Anschluss an die Gruppe μ als Sonderfall „Interpenetration“. ³⁶ Wie zitiert lässt er aber auch Fälle frappierender Analogie und zudem auffällige Nachbarschaften im Bild gelten, dazu die tatsächliche Ersetzung von Elementen. Letztere dürfte in Historienbildern weitaus seltener zu beobachten sein als in der Werbung oder bei René Magritte, der schon mal Augen und Mund einer Frau durch Brüste und Vulva ersetzt.³⁷ Doch gerade die von mystischen religiösen Metaphern beeinflusste Bildsprache spätmittelalterlicher Andachtsbilder gibt uns hier vergleichbare Operationen an die Hand, wenn etwa die Seitenwunde Christi als Auge oder Mund oder Vulva inszeniert wird.³⁸

Majetschak fügt noch Fälle von „kontrapunktischen oder kontrastiven Beziehungen“ auf der Bildfläche hinzu sowie ein Beispiel, in dem eine irritierende doppelte Lesart eines Bildelements möglich wird.³⁹ Keiner der genannten Autoren macht es uns also so leicht, ein einziges, visuell-anschauliches Phänomen als „die Bildmetapher“ zu definieren, was angesichts der Vielfalt sprachlicher Metaphern und ihrer theoretischen Einholung auch überrascht hätte.

Nicht alle von den Autoren als visuelle Metaphern aufgeführten Beispiele – insbesondere bei Wagner – erfüllen den Tatbestand, eine Irritation beim Betrachter auszulösen. Im Transfer der Kategorie „Metapher“ ins Bild wird hier eine Auswahl getroffen. Die Berücksichtigung des Definiens, sprachlogisch betrachtet zu-

nächst einen inhaltlichen Fehler zu produzieren, hat unterschiedliches Gewicht. Die Wahrscheinlichkeit, dass die Übertragung des Begriffs in die semantische Analyse von Bildern selbst als metaphorischer Vorgang zu bewerten ist, erhöht sich angesichts dieser Tendenzen. Wie bei der Übertragung des Systems assoziierter Gemeinplätze – z.B. „Löwe“ auf „Mensch“ – tritt eine Art doppelte Filterfunktion ein, die auf beiden Seiten, nennen wir sie mit Harald Weinrich *Bildspender* und *Bildempfänger*⁴⁰, nicht alle Implikationen eines Begriffs aktiviert, sondern nur das zueinander Passende. Metaphorische Übertragungen sind immer Verlustgeschäfte zugunsten einer erhellenden Fokuserengung. So verhält es sich auch mit dem Metapherbegriff selbst, wenn er in die Analyse von Bildern eingebracht wird.

Karl Bühler hat diesen Verengungsprozess, den er „selektive Sphärendeckung“ nennt und für den er ebenfalls das Bild des Doppelfilters heranzieht, am Beispiel „Salonlöwe“ erläutert: „Es gibt am Wüstenbewohner ‚Löwe‘ gar viele sprichwörtlich fixierte Eigenschaften, darunter auch Blutgier und Kampfgeist. Die Sphäre ‚Salon‘ aber deckt sie ab.“⁴¹ In vergleichbarer Weise verändert sich die Auswahl der Definitionskriterien, also der Implikationen von „Metapher“, je nachdem, ob ich ein weiter oder enger gefasstes Bildphänomen adressiere, ob ich es mehr auf der Ebene der vom Bild angestoßenen Reflexionen verorte oder ihm auch ein isolierbares Korrelat auf der materiellen Ausdrucksebene des Bildes zuweisen will. Wenn „Metapher“ für das Bild nur eine Metapher ist, eröffnen sich freiere Möglichkeiten der Schwerpunktsetzung sowie verschiedene Niveaus der Verortung.

Selbst jene, die eine mehr oder minder zwingende Irritationserfahrung im Prozess der Bildbetrachtung für notwendig erachten, sehen darin noch keine hinreichende Bedingung für das Vorliegen einer Metapher. Vielmehr müssten ja zwei Elemente, seien sie jetzt verschmolzen, ausgetauscht, analogisiert oder auffällig benachbart bzw. kontrastiert, auch kognitiv aufeinander bezogen werden. Muss nicht also der Anspruch im Raum stehen, beide Elemente auch *inhaltlich* miteinander abzugleichen?

Was alle Ansätze eint, ist die bereits in der oben zitierten Definition Sonessons aufgetretene Betonung der *Suggestion von Ähnlichkeit* als einem kognitiven Kern

der Metapher. Hier kann man bis zu Aristoteles' Poetik zurückgehen: „Denn gute Metaphern zu bilden bedeutet, daß man Ähnlichkeiten zu erkennen vermag.“⁴² Beim Rezipienten, dem *Betrachter* einer visuellen Metapher hingegen müsste der Effekt entstehen, dass er auf eine Ähnlichkeit/Analogie *aufmerksam* gemacht wird, denn, so Max Black, „die Metapher *schafft* Ähnlichkeit“⁴³. Wie bereits zusammengefasst, kann eine Ähnlichkeitsbeziehung im Bild, folgt man etwa Sonesson oder Majetschak, durch *visuelle Analogisierung* angezeigt werden, sie muss es aber nicht. Sprachliche Metaphern hingegen bilden die Analogien auf der Ebene der Sprache nicht ab. Sie sprechen jemandem oder etwas sozusagen ‚verrätselt‘ bestimmte Eigenschaften zu. Die meisten Autoren betrachten eine Metapher als *Prädikation*, die sich auf Ebene eines Satzes bzw. einer Äußerung vollzieht, auch wenn sie sich, wie Ricœur hervorhebt, durchaus am Wort kristallisiert.⁴⁴ Dem Leser/Hörer bleibt das Suchen der Analogien als Aufgabe überantwortet: „Gerade weil die metaphorische Prädikation meist nicht ohne weiteres Sinn macht wie nichtmetaphorische Prädikationen, aktualisieren wir auf der Suche nach Sinn nicht nur die lexikalischen Bedeutungen des Ausdrucks, sondern auch einen diffusen, daher suggestiven Komplex von implizierten Vorstellungen, Wertungen und affektiven Besetzungen.“⁴⁵ Hier finden wir also – sozusagen als Nachtrag zur Frage nach den ‚Fehlern‘ – den Grund, weshalb bildliche Metaphern, wo auch immer sie anzusiedeln sind, in den meisten Fällen problemlos ignoriert werden können. Sie treten hinter eine mimetische Darstellung zurück bzw. fügen sich dieser mehr oder minder unauffällig ein, während sprachliche Metaphern aufgelöst werden müssen, um nicht Nonsense zu bleiben.

Eingedenk der postulierten Möglichkeit, eine bildliche Metapher über Analogien im Bild zu vermitteln: Gelingt es also zumindest einer Teilmenge derjenigen Phänomene, die als visuelle Metaphern adressiert werden, unmittelbarer als sprachliche Metaphern die zentralen Ähnlichkeitsbeziehungen auszudrücken? Hat der Zeit- und Prägnanzvorteil, den die sprachliche Metapher gegenüber einem umschweifigen Vergleich aufweist⁴⁶, sein Komplement in der medial bedingten Simultaneität bildlicher Repräsentation, so dass auf die pointierte Verrätselung verzichtet werden kann?

Dies hätte nur Geltung, wenn die visuellen Analogien auch mit den kognitiven Momenten eines impliziten Vergleichs identisch wären, was aber bei keinem der Beispiele aller Autoren der Fall ist. Es verhält sich also ganz ähnlich wie bei der voll entwickelten Bild-Typologie, wo die visuellen Analogien, welche einen Betrachter auf das heilsgeschichtliche Erfüllungsverhältnis zwischen zwei Personen oder Geschehnissen hinweisen, mitnichten auch die theologisch relevanten Punkte darstellen, weshalb diese zwei Elemente aufeinander zu beziehen sind.⁴⁷

Auch bildliche Metaphern dürften also nicht als explizite Vergleiche, sondern als pointierte kognitive Engführungen zu betrachten sein, deren tieferer Gehalt nicht einfach abgebildet wird. Ansonsten wäre es wohl auch nicht sinnvoll, sie als Metaphern zu bezeichnen. Nichtsdestotrotz eröffnen sich, durch die notgedrungen selektive Auswahl der Definitionskriterien, mehr Möglichkeiten als bei sprachlichen Metaphern, Inhalts- und Ausdrucksebene miteinander in Relation zu setzen.

3. Das Bild als Metapher

Man kann *das ganze Bild* als Metapher betrachten. Der Philosoph Richard Wollheim favorisiert diesen Ansatz und zeigt die Tendenz, alle anderen Möglichkeiten auszublenden, sie nicht als genuin bildliche Metaphern anzuerkennen, sondern als verbildlichte sprachliche Metaphern dem „Textinhalt“ des Bildes zuzuschlagen, „wie andere Bilder moralische Lehrmeinungen, Kosmologien, Sprichwörter oder religiöse Dogmen zu ihrem jeweiligen Textinhalt hätten“.⁴⁸ Zu dieser radikalen Lösung gelangt er nicht zuletzt deshalb, weil er versucht, ausgehend von Davidson, bestimmte Definitionskriterien, die für eine sprachliche Metapher gelten, streng einzuhalten. Er betont, dass jene Elemente, die sprachlich als „metaphorisierende“ in einer Äußerung isoliert werden können, keinerlei neue Bedeutung annehmen, sondern gerade ihren Sinn beibehalten müssen, um zur Bedeutung der metaphorischen Verbindung beizutragen. Daraus folgt für ihn, dass auch bei bildlichen Metaphern „die üblichen Mechanismen, mit denen bildliche Bedeutung erzeugt wird, keineswegs außer Kraft gesetzt oder verändert werden“.⁴⁹ Zudem hält er – ebenfalls mit Davidson – fest, dass die Metapher nicht zur Semantik, sondern

zur Pragmatik gehört. Als Folge entwickelt er seine radikale Definition: „Im Falle des metaphorischen Bildes ist nämlich das Bild selbst, das Bild als Ganzes, mit allen dazugehörigen Bedeutungsmechanismen, der metaphorisierende Terminus. Mithin ist es die Verbindung des als Ganzes erfahrenen Bildes mit dem metaphorisierten Terminus, die letzteren in ein neues Licht oder in den Zusammenhang einer neuartigen und aufschlußreichen Konzeption rückt.“⁵⁰ Das, wofür das Bild eine Metapher sei, werde (konsequenterweise) vom Bild nicht direkt enthüllt. Wollheim bezieht sich nur auf die Malerei und unterstellt zudem allen „großen“ metaphorischen Gemälden, den menschlichen Körper zu metaphorisieren. Hier ist nicht der Raum, allen seinen Argumenten auf dem Weg zu dieser Feststellung folgen zu können, doch es scheint so, dass ein konsequentes Festhalten an bestimmten Kriterien sprachlicher Metaphorik bzw. deren Bedeutungserzeugung dazu führen kann, nur komplette Bilder als Metapher anerkennen zu dürfen.

Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt auch Sonia Sedivy, die ebenfalls die pragmatische Dimension der Bedeutungserzeugung nach Davidson bzw. Searle stark macht und letztlich Beispiele anführt, die man mit guten Gründen auch als allegorisch bezeichnen könnte, etwa den *Turmbau zu Babel* von Pieter Bruegel d.Ä. als „Metapher“ des Baubooms in Antwerpen oder die *Toteninsel* von Arnold Böcklin, welche den Tod als „Rückzug“ darstelle.⁵¹ Auf welchen Wegen auch immer man auf diesem globalen Niveau anlangt: es entspricht nicht den Bedürfnissen derjenigen Kunsthistoriker, die nach einem bildsemantischen Phänomen „Metaphorik“ suchen.

Einen möglichen Gegenpol benennt Wollheim selbst, nämlich die ins Bild gesetzte sprachliche Metapher. Was ist mit Bruegels *Die niederländischen Sprichwörter*, welches das deutsche Cover von George Lakoffs und Mark Johnsons *Leben in Metaphern* ziert? Sind dort Bildmetaphern versammelt? Ganz intuitiv betrachtet, sollte „Metapher“ nicht lediglich einen bestimmten Inhalt bezeichnen, sondern doch vielmehr eine Art und Weise, einen bestimmten Inhalt *auszu-drücken*. Eine Bildmetapher müsste also ein bildsprachliches Phänomen sein, allerdings eines, das doch auch nicht abgelöst von bestimmten semantischen bzw. kognitiven Effekten definiert werden kann.

Damit wären wir endgültig bei der Frage, wie entscheidend die kognitive Operation eines impliziten Vergleichs zu bewerten ist.



Abb. 1: William Hogarth, *The Evening*, 1736, Öl auf Leinwand, 62 x 75 cm, Lincolnshire, Grimsthorpe Castle (Archiv des Autors)

4. Der zweite Sinn von Bildelementen

Oskar Bätschmann tendiert ebenfalls dazu, bestimmte Kandidaten aus dem Korpus genuin bildlicher Metaphern auszugrenzen, was er am Beispiel eines optisch von einer Kuh hinterfangenen ‚gehörnten‘ Ehemanns in einer Bilderfindung Hogarths (*The Evening*, 1736) (Abb. 1) exemplifiziert: „Das ist bloß die Übersetzung einer Metapher der Sprache ins Bild, und noch kaum ein metaphorischer Prozeß im Bild.“⁵² Anschließend führt er aus: „Metaphorik als Prozeß im Bild benutzt nicht eingeschliffene Zuordnungen, sondern schafft neue Konstellationen über einer ersten Zusammenstellung zur Hervorbringung eines zweiten bildlichen Sinns. Dieser Prozeß spielt sich nicht auf der Ebene der Gegenstände und ihrer Namen ab, er ist nicht eine Ersetzung eines Namens durch einen andern [...]“.⁵³

Das überrascht zunächst insofern, als doch die Hörnung des Ehemanns nicht einfach nur ins Bild gesetzt, sondern vermittels einer planimetrischen Engführung zweier getrennter Elemente, d.h. mit dem genuin bild-

lichen Mittel „Überbrückung von räumlicher Distanz“ (siehe die Definition von Bättschmann weiter oben) bewerkstelligt ist. Liegt der Unterschied also auf der kognitiven Ebene? Nicht Mann und Kuh sollen schließlich aufeinander projiziert werden, sondern die – allerdings nicht im Englischen! – präexistente sprachliche Metapher des ‚gehörnten Ehemanns‘ wird aufgerufen.⁵⁴



Abb. 2: Niederländisch, Lot und seine Töchter, 1. Drittel des 16. Jahrhunderts, Öl auf Holz, 48 x 34 cm, Paris, Louvre (aus: Paris 2009, Cacher)

Seinen Gegenentwurf einer genuin bildlichen Metaphorik im Prozess der Anschauung hat Bättschmann zweimal an einem niederländischen Bild entwickelt, das im Vordergrund den aus dem brennenden Sodom entkommenen Lot mit seinen Töchtern zeigt (Abb. 2). Eine Tochter schenkt Wein ein, eine schäkert mit ihrem betrunkenen Vater, um auf inzestuösem Wege den Erhalt des Geschlechtes zu sichern. Den Inzest selbst, einschließlich seiner Wiederholung mit der anderen Tochter in der folgenden Nacht, sieht Bättschmann in zusammenwirkenden bildsprachlichen Operationen ausgedrückt, die er in ihrer Gesamtheit als

metaphorischen Prozess adressiert. Dazu gehört, dass sich die Gruppe des Paares von Vater und Tochter in den pyramidalen Umrissen der Zeltöffnungen wiederholt, die in ihrer zurücktretenden Staffelung eine Kette gleicher Elemente bilden.⁵⁵ Die kleinere Zeltöffnung links hinten könnte somit sinnbildlich als in der Zukunft gelegen aufgefasst werden (zweite Nacht). Zur eigentlichen (Sexual-)Metapher bedarf es aber noch eines weiteren Elements, nämlich des Knies, das auffällig in die Zeltöffnung hinein exponiert ist. „Durch die Anordnung des leuchtenden roten Knies vor der dreieckigen dunklen Zeltöffnung entsteht über die Angleichung eine Metapher der bevorstehenden sexuellen Vereinigung. In dieser Metaphorik wird das abseits stehende zweite Zelt, das über die Angleichung der Disposition der zweiten Tochter zugeordnet ist, zu einer Metapher des Geschehens der zweiten Nacht.“⁵⁶ Die formale Korrespondenz von Personen und anderen Formen gehört hier also mit zur Bildmetapher; es ist vorbereitender Bestandteil, dass durch „Wiederholung in Abwandlung [...] die Unterscheidungen von Körpern, Gegenständen und Räumen negiert“ werden.⁵⁷ „Gegenstände und Formen werden abgewandelt und erhalten einen neuen, allein durch bildliche Darstellung geschaffenen Sinn.“⁵⁸

Leider wird – in beiden Texten – nicht ganz klar, ob die derart vorbereitete potentielle planimetrische „Penetration“ der Öffnung im Zelt ausreicht, um eine visuelle Metapher darzustellen, oder ob die damit korrespondierende doppelte Lesart des Unterschenkels/Knies als erigiertes Glied, die Bättschmann in beiden Texten andeutet, zusätzlich konstitutiv ist. Zudem wäre zu fragen, ob wirklich die flächige Konstellation ausreicht oder ob der Bedeutungshof „Zelt“ bzw. ‚Öffnung in einem Volumen‘ und die mittelalterliche Tradition, Ausschweifungen in geöffneten Zelten anzusiedeln, dabei noch relevante Aspekte darstellen. Ist also die etablierte metonymische Ersetzung eines textil umhüllten Körpers durch eine weiter gefasste textile Umhüllung eine notwendige Voraussetzung für das Gelingen der beobachteten metaphorischen Operation, auch wenn diese sich anschaulich auf der Ebene suspendierter Dingreferenz, in der reinen Fläche des Bildes, manifestiert?

So oder so lässt sich eine bildliche Metapher als Bedeutungsphänomen offenbar nicht so einfach formal

isolieren, auch wenn es zweifelsohne Bestandteile auf der Ebene des materiellen Ausdrucks gibt. Ob eine Formulierung metaphorisch ist oder nicht, wird durch den Kontext entschieden, und ein figuratives Bild transportiert eine erhebliche Menge dieses Kontextes mit. Im vorliegenden Fall macht dies die Frage, ob bestimmten planimetrischen Konstellationen eine auf die Zukunft des Vollzugs alludierende Darstellungspotenz unterstellt wird, von einem Zusammenspiel verschiedener Faktoren abhängig. Die Kontextinformationen, die zur Akzeptanz des Vorliegens einer auf der Darstellungsebene angesiedelten Metapher notwendig sind (macht meine Lesart Sinn, ist sie – man traut sich gar nicht, es zu schreiben – *intendiert*?), werden zwangsläufig von der Sachebene des Bildes vorgegeben.

Das zweite Zelt wird nach Bättschmann von der Metaphorik gleich mit erfasst, es verweist auf die zweite Nacht. Man könnte überlegen, inwiefern diese Tendenz des Bildes, mit einer metaphorischen Gleichsetzung gleich noch weitere zu erschaffen, der klassischen Definition der *Allegorie* als fortgesetzte Metapher (Quintilian) entspricht. Allegorie und Metapher als eng verwandte Formen des „Anders-Sagens“ lassen sich – da eine quantifizierende Zuweisung zu Text oder Satz wegfällt – letztlich nur im Rekurs auf den *Fehler*, den die Allegorie nicht aufweist, bzw. bei Bildern alternativ durch die Frage nach dem Einbezug der Darstellungsebene unterscheiden.

Mit der Allegorie jedenfalls ist das entscheidende Moment geteilt, hier überhaupt von Metaphorik zu sprechen: das *Uneigentliche* der Metapher, mithin ihr Effekt auf den Rezipienten, eine zweite Bedeutungsebene zu prüfen. Wobei erneut darauf hinzuweisen ist, dass dies bei einer sprachlichen Metapher in aller Regel zwingend, im vorliegenden Beispiel jedoch fakultativ erfolgt. Man kann aber natürlich auch für die Definition der sprachlichen Metapher das Aufrufen auf einer ersten, ursprünglichen Bedeutung hervorheben, die auch als solche erkannt sein muss, damit eine Metapher nicht bloß eine Polysemie darstellt. Dazu Kurz: „Es muß bewußt sein, daß der metaphorische Gebrauch eine Ableitung vom Standardgebrauch ist. Dieser Standardgebrauch bleibt bestehen, er wird sogar an der Abweichung intensiv und oft überhaupt erst bewußt.“⁵⁹

Auf der kognitiven Ebene, bzw. besser: *hermeneutischen* Ebene dürfte bei Bättschmanns Metapherkonzeption also entscheidend sein, dass ein zweiter Sinn entsteht: „Lots Knie im Pariser Gemälde [...] ist nicht von vornherein zweideutig, erst im Prozeß der Angleichungen der Formen und Gruppen, der Überbrückung der räumlichen Distanz und in der Wiederholung der Disposition wird der zweite Sinn hervorgebracht. Darauf, auf Metaphorik als semantischen Prozeß, wäre die Aufmerksamkeit zu richten.“⁶⁰ Dieser Punkt, dass in der Metapher eine zweite Bedeutungsebene hergestellt wird, leuchtet auch einem nur Alltagssprachlichen Verwender des Wortes „metaphorisch“ als „irgendwie sinnbildlich“ unmittelbar ein. Die Betonung, dass es sich um einen Prozess handelt, der sich in der Anschauung vollzieht, macht hingegen Aspekte stark, die sich der Metapherkonzeption Paul Ricœurs verdanken.⁶¹ Besonders liegt der Fokus des Bildhermeneutikers Bättschmann im Anschluss an Ricœur auf dem Verstehensprozess, weniger auf dem (bei Ricœur durchaus auch thematisierten) kognitiven Abgleich zweier ins Spiel gebrachter semantischer Felder.

Ricœur betont den hermeneutischen Prozess und lokalisiert den Ort der Metapher „zwischen den Worten und den Sätzen“⁶². Ist es unangemessen, zu versuchen, „die Metapher“ im Bild genauer zu fassen zu bekommen? Wenn Bättschmann in seinem Aufsatz davon spricht, das Knie bekomme einen „zweiten Namen“⁶³, ist damit letztlich doch eine isolierte Um- oder Doppelcodierung des Beines als Phallus im Kern der metaphorischen Operation anzusiedeln? Oder ist es die modellhafte Suggestion einer „Penetration“ einer flächig-formalen Konstellation, während der Inhalt des Bildes als Kontext sowie etablierte Symboliken es erlauben, diese Konstellation als intendiert ernst zu nehmen?

Über die Betonung des Prozesshaften und die Bevorzugung der „Metaphorik“ vor der „Metapher“ werden diese Unklarheiten abgemildert, man kann sagen, dass die doppelte Lesbarkeit des Unterschenkels/Knies sozusagen ein Ergebnis, ein Nebeneffekt des größeren Prozesses ist. Doch die beiden – sehr unterschiedlichen – Phänomene, also die abstrakt-formale Modellbildung ebenso wie die doppelte Dingreferenz einer Form, lassen gleichermaßen die Frage aufkommen, worin denn die kognitiv zündende Projektion be-

steht: Der Betrachter soll ja nicht darüber nachsinnen, inwiefern ein Unterschenkel wie ein männliches Glied sei oder inwiefern ein sich anbahnender Vollzug einer abgerundet-länglichen Figur vor/in einer länglichen ‚empfangenden‘ ähnele. Werden hier überhaupt zwei Systeme assoziierter Allgemeinplätze zusammengebracht wie beim Salonlöwen? Oder wird hier lediglich durch eine Art ‚zweiten Kode‘ im Bild auf zukünftige Geschehnisse alludiert? Die tendenzielle Aussonderung des „gehörnten Ehemanns“ von Hogarth aus der bildlichen Metaphorik lässt sich dann nicht mit der fehlenden kognitiven Ebene begründen (die Bättschmann ja auch nicht anführt). Das Aussonderungskriterium ist vielmehr die Präexistenz als sprachliche Metapher, die „eingeschliffene Zuordnung“ auf der „Ebene der Namen“. ⁶⁴ Im Gegensatz zu den Philosophen geht es dem Kunsthistoriker also vor allem um Beschreibungsmöglichkeiten für genuin bildliche Darstellungsverfahren jenseits der Symbolik im Sinne einer konventionalen Zuordnung von weiteren Bedeutungen an Elemente auf der Sachebene des Bildes.

Sowohl die unscharfen Grenzen dessen, was nun als Metapher zu isolieren wäre, wie auch der mögliche Verlust einer der sprachlichen Metapher eigenen Sinnstiftungsdynamik weisen wiederum darauf hin, dass das Verhältnis zur sprachlichen Metapher lediglich ein metaphorisches, selektiv-übertragenes ist. Die typische ‚filternde‘ Verengung des Bildspenders, also der sprachlich fundierten Metapher, haben wir bereits bemerkt, doch auch die Tatsache, dass mit der Übertragung auf einen eher diffusen Komplex referiert wird, darf als typisch für die Verwendung von Metaphern, auch in der Wissenschaft, gelten. ⁶⁵ Donald Davidson hat darauf insistiert, dass es nicht deshalb unmöglich sei, den Gehalt einer Metapher zu paraphrasieren, weil sie eine uneinholbare Sinnstiftungsleistung vollzieht, sondern weil das Ergebnis konstitutiv unklar ist, individuell demjenigen überantwortet, der die Metapher auflöst. ⁶⁶

Nun möchten wir die Metapher aber gerne auflösen, um eine erneut anwendbare Bestimmung dessen zu erlangen, was wir im Sinne Bättschmanns als Bildmetapher fassen könnten. Diesbezüglich seien zwei weitere, unkompliziertere Beispiele berücksichtigt, die er ergänzend anführt. Zum einen die anschauliche Übereinanderstaffelung und zuständige Analogisierung

eines lachenden Jungen und eines schreienden Esels in einem Bild von Jusepe de Ribera. ⁶⁷ Hier liegen eine Parallelisierung und Analogisierung vor und es lässt sich auch ein möglicher kognitiver Prozess der Ähnlichkeitssuche damit verbinden, nämlich die Überlegung, was an dem enthemmt lachenden Jungen ihn zum Esel oder überhaupt zum Tier macht.

Das zweite Beispiel funktioniert ähnlich, es ist die formale Analogisierung von Eva und einem „dürren Baum“ in der Sixtinischen Decke von Michelangelo. ⁶⁸ Auch hier darf man unterstellen, dass es sinnvoll ist, sich z.B. über die Gemeinsamkeiten der ersten Frau mit einer gefährdeten Pflanze Gedanken zu machen. Muss man die Tatsache, dass hier zweimal ein Abgleich auf der kognitiven Ebene gefordert ist, als kontingent aus den Definitionskriterien herausnehmen? Man könnte auch statuieren, dass die Beispiele Bättschmanns als Effekt der Übertragung eine gewisse Familienähnlichkeit verbindet. Die Möglichkeit, durch formale Korrespondenzen, sozusagen oberhalb der Sach- und Handlungsebene des Bildes, zusätzliche Bedeutungen zu evozieren, ohne dabei auf Vorwissen (etablierte Symbole oder sprachliche Metaphern) zurückgreifen zu müssen, eint die Beispiele. Nach wie vor besteht in der Kunstwissenschaft ein dringender Bedarf, solche im Prozess der Anschauung nachvollziehbaren Bedeutungsdimensionen zu benennen, ohne sie jeweils umschweifig beschreiben zu müssen.

5. Etwas als etwas sehen

Vom kognitiven Prozess der neuen und überraschenden Gleichsetzung her nähert sich Stefan Majetschak dem Problem. ⁶⁹ Mit Gottfried Boehm ⁷⁰ weist er zunächst auf die Parallelitäten von Bild und Metapher überhaupt hin, um dann aber doch Fälle darzustellen, die besser als Wollheims globale Definition in unseren Interessenshorizont passen. Die Frage wird zuge-spitzt: „Gibt es [...] in Bildern Momente ihrer Sinnkonstitution, die dem vergleichbar sind, worin das kognitive Potential sprachlicher Metaphern gründet: dass nämlich ein Denk- und Sagbarkeitsmöglichkeiten eröffnendes Ordnungsschema in innovativer Weise auf einen neuen Bereich übertragen wird?“ ⁷¹

Dies ist laut Majetschak insbesondere bei solchen Bildern der Fall, die nicht nur, wie quasi jedes gegenständliche Bild, eine bestimmte Sehmöglichkeit auf

die Welt festhalten, sondern Modi einer *echten* oder *starken Repräsentation-als* darstellen, die „etwas als etwas‘ sichtbar machen“. ⁷² Er schließt hier an Nelson Goodman bzw. an Arthur C. Danto an, denn Goodman hat solche Formen der Repräsentation noch nicht als metaphorisch etikettiert. ⁷³ Pointierte Beispiele dieser Vordenker sind die Darstellung des „erwachsenen Churchill *als* Kind“ (etwa in einer Karikatur), anstatt nur Churchill *als Kind* zu zeigen. ⁷⁴ Oder Porträts, die „Napoleon *als* römische[n] Kaiser“ zeigen. ⁷⁵ In solchen Bildern sieht Majetschak besonders einschlägige Paradigmen für eine „metaphorische Konstitution ihres ikonischen Sinns“. ⁷⁶ Entscheidender Punkt ist hier nun die Zuschreibung ‚falscher‘ Attribute an ein identifizierbares Motiv, mit dem Effekt, dass wir als Betrachter „gerade *durch* diese spezifische Darstellungsweise motiviert werden, ‚a gemäß den Attributen von *b* zu sehen““. ⁷⁷

Die Toga und der Lorbeerkranz am französischen Feldherrn werden zur bildlichen Metapher von „Würde, Autorität, Größe, Macht und politischen Vollen- dung“. ⁷⁸ Eine solche vom Bild nahe gelegte neue Sichtweise von etwas *als* etwas ist der Kern von Majetschaks Definition. Nicht nur das ‚Verkleiden‘ bzw. visuelle Angleichen von *a* an *b* in der exemplifizierten Form, sondern auch subtilere Verfahren sind denkbar, wie die „Darstellung einer Person mit bestimmten ikonographischen Merkmalen“. ⁷⁹ Hier wird die so häufig vernachlässigte semantische Dimension von Bildzita- ten ⁸⁰ in den Bereich des Metaphorischen gerückt. Zahlreiche Fälle dürften so funktionieren wie beim Cä- sar-Napoleon, nur nicht durch Verkleidung, sondern durch ikonographische Typenübertragung. Hier wäre in Zukunft zu überlegen, ob nicht epistemologische und allgemein kognitive Einsichten der Metapherfor- schung für das Verständnis von Übertragungsvorgän- gen in kulturellen Bildhaushalten fruchtbar gemacht werden können. ⁸¹

Doch Majetschak geht noch weiter und nähert sich dabei dem von Bächtli – den er offenbar nicht rezipiert hat – umsteckten Terrain an: „Auf bildsyntak- tischer Ebene geschieht ähnliches, wenn z.B. simultan erfassbare Darstellungselemente einander bildintern in ein bestimmtes Licht rücken und damit festlegen, *wie* bzw. nach welchem Muster man etwas sehen kann. So kann die Gestalt eines Jünglings in einem

Bild etwa dadurch metaphorisch charakterisiert wer- den, dass sie sich in der Gestalt einer Pflanze wieder- holt, die uns als ein Symbol der Zartheit, der Bestän- digkeit oder wessen auch immer gilt.“ ⁸² Bei diesem Beispiel von „formaler Konsonanz“ ⁸³ wird die Ver- gleichbarkeit mit dem Michelangelo-Beispiel evident. Auch eine Annäherung an *Lot und seine Töchter* ist erreicht, wenn Majetschak zudem die mögliche Kom- position einer Personengruppe in Kreuzform bedenkt, „wodurch das gezeigte Geschehen über seinen buch- stäblichen bildsemantischen Gehalt hinaus auf die spezifische Weise einer piktoralen *Repräsentation-als* metaphorisch in einen neuen Sinnhorizont eingerückt wird. Denn wenn uns die Komposition *als* Kreuz ein- leuchtet, sehen wir das Bild anders. Es hat dann einen anderen, metaphorisch gestifteten Sinngehalt.“ ⁸⁴ Hier fühlt man sich an verschiedenste Beobachtungen von Max Imdahl im Rahmen etwa seiner Giottostudien, also an seine Methode der *Ikonik* in ihrer Anwendung auf das figurative Bild ⁸⁵, erinnert und befürchtet zu- gleich, dass das Metaphorische bei konsequentem Durchdenken letztlich wieder auf allzu viele Kunstbil- der, die ja häufig etwas in einer gesuchten, irgendwie ‚sprechenden‘ Konstellation zeigen, auszudehnen wäre. ⁸⁶

Ist hier nicht auch die Menge derjenigen Fälle verlas- sen, wo mit dem Sehen von etwas *als* etwas auch zu- gleich eine übertragbare Gemeinsamkeit zwischen diesen postuliert wird? Mit der Kreuzform dürfte doch – geschätzt, es gäbe ein solches Bild – eher symbo- lisch auf Zusammenhänge wie Passion und Nachfolge Christi alludiert werden. Zumindest fällt es schwer, sich bei einer Gruppe *als* Kreuz eine ähnliche Qualität der Übertragung vorzustellen wie bei Napoleon *als* Cäsar. Wir werden nicht mehr „motiviert [...], a gemäß den Attributen von *b* zu sehen“. ⁸⁷ Hier ist mehr ausge- dehnt worden als nur die Art und Weise, wie sich die *Als-Konstellation* auf der Ausdrucksebene manifes- tiert. Natürlich wird eine neue Sichtweise auf die Gruppe eröffnet, ein Komplex von Ideen über das Symbol des Kreuzes an sie herangetragen, doch das Merkmal „Sehen-als“ hat sich im Vergleich mit Cäsar- Napoleon von der kognitiven auf die anschauliche Ebene verschoben – eine Folge der Tatsache, dass „sehen“ hier ebenfalls metaphorisch wie nichtmeta-

phorisch verstehbar ist. Bereits in den Kriterien nisten also diese notorisch unpräzisen Metaphern.

Ein letztes Bildbeispiel Majetschaks weist ein Element auf, das er explizit als „visuelle Metapher“ adressiert.⁸⁸

Ein Teil des Gesichts einer schlafenden Frau in Picasos Bild *Der Traum (Marie-Thérèse)* schlägt in der Betrachtung um in ein männliches Glied. Weshalb ist das eine Metapher? Anders als bei Wittgensteins berühmter ‚Hase-Ente-Kippfigur‘ zeitige dieser Effekt hier „semantische Konsequenzen“, er „verkoppelt Heterogenes“, worauf ein „wieder und wieder unausschreitbarer Denk- und Deutungsraum“ entstehe.⁸⁹ Wiederum – und vielleicht noch weniger vermittelbar als bei der Kreuzkomposition – sei auf den Wegfall des kognitiven *Sehen-als*, im Sinne einer Übertragung von Eigenschaften, hingewiesen. So wie das Lotbild bei Bättschmann auf ein späteres Geschehen alludiert, so bekommt man hier vielleicht eine Ahnung vom Inhalt des per se nicht dargestellten Traum Inhalts der Frau vermittelt, aber weder die Frau, noch ihr Auge, noch ihr Traum oder sonst irgendetwas durch die Frau Repräsentiertes hat irgendwelche Eigenschaften mit einem männlichen Glied gemeinsam.

Diese schrittweise Erweiterung und damit Aufgabe von Kriterien des Metaphorischen führt konsequenterweise am Ende des Aufsatzes wieder zu einer Reflexion über das Metaphorische in Bildern als prinzipielles Element ihres ikonischen Sinns zurück. Es bleibt zum Schluss nur eine Restmenge derjenigen Bilder abgegrenzt, „die nichts anderes bezwecken, als Ordnungen des Gesichtsraums möglichst genau zu notieren“.⁹⁰ Insbesondere für die Erforschung vormoderner Bilder tendiert diese Menge gegen Null. Als Bildtheoretiker geht es Majetschak letztlich also um die Möglichkeiten, über den Aufweis des Metaphorischen bestimmte Aspekte ikonischer Sinnstiftung allgemein zu erhellen. Die zeitweilige Eingrenzung auf bestimmte Phänomene verspricht Hilfestellung für den Kunsthistoriker bei der Suche nach dem Phänomen ‚Bildmetapher‘ und erschließt zugleich punktuell Möglichkeiten, epistemologische und metaphortheoretische Einsichten auf konkrete bildsprachliche Operationen anzuwenden, wie z.B. das Rollenporträt oder das inhaltlich motivierte Zitat ikonographischer Typen in neuen Zusammenhängen. Doch die fortschreitende Erweite-

rung der Extension des „Metaphorischen“ droht diese Möglichkeiten zu verunklären.

Eine Ebene weiter wird die bereits bei Bättschmann gefundene Möglichkeit eröffnet, eine bestimmte alludierende Form der Darstellung als metaphorisch zu bezeichnen – wobei hier bereits nicht mehr die zentralen kognitiven Dynamiken der sprachlichen Metapher anwendbar sind, wie sie etwa die Kognitionsforschung prägen. Damit wäre aber ein anderes Problem lösbar, nämlich die terminologische Erfassung bestimmter Bedeutungsstiftungsprozesse im Bild, die weder über Dingreferenz noch über konventionale Symbole funktionieren. Letztlich aber wird durch weitere Öffnung des Metaphorischen auch diese Möglichkeit wieder aufgelöst, wenn Majetschak zuletzt auch dem Potential, eine „bislang undurchschaute Konfiguration *als* ein Dreieck, *als* eine Ellipse oder *als* etwas anderes“ zu präsentieren, das Etikett „metaphorische[r] Übertragung“ zugesteht.⁹¹ Dass diese fortlaufende Erweiterung und damit zugleich das Abschreiten verschiedener Niveaus widerspruchsfrei möglich ist, verdankt sich – erneut – der Tatsache, dass die Anwendung des Konzepts „Metapher“ auf das Bild wohl metaphorisch funktioniert.

6. Die Sprachmetapher im Bild und ihre Abgrenzung von der Bildmetapher

Kehren wir über einen kleinen Umweg zur Frage nach den von Wollheim und Bättschmann ausgeschlossenen präexistenten sprachlichen Metaphern im Bild zurück, und zwar mit Blick auf den häufigen Gebrauch der Kategorie „Metapher“ in der durch ihre Sensibilität und Beschreibungsqualität beeindruckenden Dissertation von Christoph Wagner, *Farbe und Metapher: Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels*.⁹²

Die erstaunliche Vielzahl von Metaphern, die er in den Bildern Raffaels ausmacht, legt ebenso wie die bereits zitierte minimalistische und nur um eine Abgrenzung zum Symbol bemühte Definition den Verdacht nahe, dass die Unterscheidungen zwischen bildlichen und sonstigen Metaphern nicht ganz so eng gezogen werden wie etwa bei Bättschmann. Ganz im Gegenteil werden literarisch verbürgte Vorkommnisse derselben Metaphorik zur Stützung der postulierten Bedeutung beigezogen. So gelingt es Wagner aber, auch im

Rückgriff auf parallele Tendenzen in der zeitgenössischen Farb- und Literaturtheorie, einen durchaus überzeugenden, von Raffael maßgeblich mitbestimmten, aber letztlich epochenspezifischen *shift* vom Symbol (Dinge, feste Farbcodes und ikonographisch erstarrte Formeln) zur Metaphorik im Bild zu statuieren.⁹³

Ein solcher Umbruch zwischen Mittelalter und Neuzeit, für den man Panofskys frühniederländischen „disguised symbolism“ als Schwellenphänomen berücksichtigen könnte⁹⁴, leuchtet angesichts offenkundig erhöhter Narrativik insbesondere in religiösen Bildern sowie angesichts allgemein gestiegener mimetischer Standards unmittelbar ein. Auch mit dem neuzeitlichen Konzept des Künstlers als Innovator lässt sich dieser Wandel verknüpfen. Indem Wagner hier – wenn auch vorsichtig – eine allgemeine Tendenz in der Entwicklung vor allem der christlichen Bildsprache postuliert, zielt er auf ein anderes Problem innerhalb der Kunstgeschichte, eine Art blinden Fleck, der sich einstellt, wenn man mit einem zeitlosen und proteischen Begriff wie „Symbol“ historische Umbrüche in der Bildsemantik erfassen will.

Die Phänomene, die Wagner als metaphorisch adressiert, lassen sich im Wesentlichen in drei Gruppen unterteilen:

1. „Farbmetaphorik“ bezeichnet einerseits Farben, die, wie etwa Grau, Bedeutungen unmittelbar ausdrücken, ohne dabei auf kodifizierte Farbsymboliken zu rekurrieren. Zudem aber auch Farbrelationen, die bedeutsame Zusammenhänge im Bild stiften, „bedeutende thematische Beziehungen [...] aus denen die für die metaphorische Sinnstruktur konstitutiven Analogien entstehen“.⁹⁵ Hier geht es also auf der Farbebene um ein vergleichbares Mittel wie die bei Bächtli dominierende *Formähnlichkeit* (z.B. Bäumchen – Eva).

Die vorsichtige Beschreibung Wagners weist darauf hin, dass in solchen Fällen eher eine Art *Beteiligung an* einer metaphorischen Operation vorzuliegen scheint, wobei jedoch in manchen dieser Fälle (verkürzend?) auch von „farbmetaphorisch“ gesprochen wird. Naheliegenderweise scheinen Grenzen hier nicht einfach zu ziehen, da je wesentliche Anteile eines metaphorischen Prozesses sich jenseits des Anschaulichen erst vollziehen. Ein einfacher Fall in diesem

Spektrum scheint mir die per übertragener Farbbildung erfolgte Zurichtung einer Bildfigur als „zweiter Hieronymus“ zu sein, weil hier – im Gegensatz zu anderen Fällen – ein klar umrissener Vergleich, eine anschauliche Übertragung von Eigenschaften stattfindet. Mit Mitteln der Darstellung (Farben) statt mit einer ‚Verkleidung‘ auf der Sachebene wird eine mit Majetschaks „Cäsar-Napoleon“ durchaus vergleichbare Übertragung geschaffen.

2. „Lichtmetaphorik“ bezeichnet semantisch aufgeladene Beleuchtungsstrategien bzw. Licht – insbesondere dasjenige des Sonnenaufgangs – als Sinnbild des Göttlichen.⁹⁶ Ersteres geht etwa dann über eine bloße Aufmerksamkeitssteuerung hinaus, wenn zum Beispiel in einem Madonnenbild, bei dem Engel einen Baldachin um Mutter und Kind öffnen, die dunkelste Zone im Baldachin mit der strahlenden Helligkeit des im Öffnungsvorgang exponierten (inkarnierten) Kindes kontrastiert wird.⁹⁷ Wäre jedoch dieser Kontrast zwischen Entzug/Nichtsichtbarkeit des Göttlichen im Jenseits und Epiphanie möglich, ohne die dargestellte Handlung und das Dingsymbol Baldachin? Ohne die etablierte Metapher des „göttlichen Lichts“? Zu Recht weist Wagner mehrfach auf die Verflochtenheit der Mittel und die Syntheseleistung des Betrachters als genuine Ermöglichungsbedingungen der frühneuzeitlichen Bildmetaphorik hin.⁹⁸

Für das zweite, zumindest in manchen Fällen klar vom Helldunkel abzuhebende „lichtmetaphorische“ Phänomen, eben die durch die Raumzeitlichkeit und die Handlungen der Personen elaborierte Metaphorik des Göttlichen als Licht, greift Wagner ebenfalls auf zeitgenössische Verwendungen in der Theologie und Poesie zurück, um seine Interpretationen zu stützen.⁹⁹ Diese Form der analogiegeleiteten Denk- und Darstellungsweise des Transzendenten darf ohne Zweifel, ja sie muss geradezu als „Metapher“ adressiert werden. Der spannende Punkt ist jedoch hier wieder die Frage, wie sich eine „Bildmetapher“ zu etablierten sprachlichen Metaphern bzw. Metaphern als bekannten Denkmustern verhalten darf, um sui generis als eine solche zu gelten. Einerseits würde man sprachlich vorgeprägten und auf gegenständlicher Ebene ins Bild gesetzten Metaphern mit Wollheim und Bächtli das Etikett „Bildmetapher“ vielleicht gerne vorenthalten. Ist man doch auf der Suche nach einem genuin

bildsprachlichen Phänomen. Doch belegen nicht gerade die bildspezifische Aktualisierung und narrativ-konkrete Revitalisierung, zudem die vom Betrachter zu erbringende Interpretationsleistung angesichts eines übergeordneten Darstellungsmittels, wie es die Beleuchtungssituation ja auch darstellt, gerade die These von Wagner, dass hier alte Sinnbilder auf eine *ge-
nuin bildliche* Weise neu inszeniert werden und somit eine epochenspezifische *metaphorische Bildsprache* vorliegt?

3. „Landschaftsmetaphorik“ bzw. „metaphorische Verwandlung von Symbolen“ bezeichnet das Verfahren, präexistente Symbole (wie den genannten Baldachin oder einen Kreuzstab) sowie vermeintlich unverfängliche Objekte (etwa Bäume in der Landschaft) über eine narrative Einbindung und/oder Verknüpfung mit den Darstellungsmitteln (Farbe, Beleuchtung) metaphorisch zu „verwandeln“. ¹⁰⁰

Muss man, sollte man alle genannten Phänomene als metaphorische betrachten? Als möglicher Kritikpunkt gegenüber der nicht nur im Titel dominierenden Rede von „Farbmetaphorik“ wäre vorzubringen, dass die Grenze zwischen einem Symbol und einer „Metapher“, die sich lediglich über eine weniger fest kodifizierte und dafür etwa farbpsychologisch motivierte Bedeutung von diesem unterscheidet, derart gering ist, dass angesichts des Auftretens freier Farbbedeutungen ein gelockerter Begriff von „Farbsymbolik“ durchaus ausreichend scheint. Nicht jeder muss zu einem historischen Zeitpunkt schließlich ein symbolisches Element kennen oder gleich interpretieren, um es „Symbol“ zu nennen; wenn dem so wäre, dann wären uns Bücher wie Dan Browns *Da-Vinci-Code* erspart geblieben. Von diesem Gegenargument sind aber vorrangig Wagners Versuche betroffen, die in der Literatur des frühen 16. Jahrhunderts greifbar, auch dort zuweilen als „metaphorisch“ bezeichneten, neuen Möglichkeiten der farbpsychologischen oder auf ästhetische Wirkung zielenden Farbauslegung mit Raffaels Verfahren engzuführen.

Mit dem gleichen Argument als unnötige Kategorienvermehrung zu problematisieren, wären diejenigen Fälle, wo er beim Einsatz bestimmter Farben wie Schwarz und Grau für Trauer bzw. Passion von „Farbmetaphern“ spricht. ¹⁰¹ Diesem Impuls jedoch lässt sich mit guten Argumenten widersprechen, hat doch

Nelson Goodman seine Reflexionen über die Metapher gerade erst vor dem Hintergrund „metaphorischer Exemplifikation“, wie sie etwa die Farbe Grau leiste, angestellt! ¹⁰²

Um hier abzukürzen, darf man vielleicht feststellen, dass dem Kunsthistoriker auf der Suche nach einer bildsprachlichen Kategorie „visuelle Metapher“ das Mikroniveau synästhetisch bedeutender Farben ebenso wenig genügen wird wie die Makroebene ganzer Bilder mit übertragener Bedeutung. Man könnte einen solchen Zeichenwert der Farbe mit der Greimas'schen Semiotik oder Ernst H. Gombrich alternativ „physiognomisch“ nennen. ¹⁰³

Doch es geht Wagner ja um eine Gesamttendenz der frühneuzeitlichen Bedeutungserzeugung, die mehrere Phänomene miteinschließt. Schon die zahlreichen Fälle, in denen die Farben nach Wagner die Funktion haben, Bildelemente anschaulich miteinander zu verknüpfen, funktionieren definitiv nicht symbolisch. Allerdings scheint es, wie Wagner in der oben dazu zitierten Stelle ja selbst bemerkt zu haben scheint, problematisch, allein diese Beziehungsstiftung schon eine Metapher zu nennen, eher handelt es sich doch um einen Teil einer möglichen metaphorischen Operation.

Als Beispiel wäre das für den Betrachter nicht einzu-
sehende moosgrüne Buch in der *Madonna Conestabile* (Abb. 3) Raffaels zu nennen, das „farbig in den weltlichen Bereich führt, in dem sich die im vorausschauenden Lesen vergegenwärtigte Passion später realisiert“. ¹⁰⁴ Unterstützt wird diese Zuordnung und Aufforderung zum Lesen der Landschaft durch eine formale Schwellenposition zwischen der Kontur des Marienmantels und der Landschaft. Dort erfüllt sich der durch das uneinsehbare Buch geweckte ‚Lesewille‘ des Betrachters z.B. in der Allusivität dreier beieinander stehender Bäume (Kreuze auf Golgatha). Vermittelt über den Farbbezug entsteht also ein „potentielle[r] Doppelsinn, der die thematische Komplexität dieses Miniaturbildes auch im Prozeß seiner fortgesetzten Anschauung ständig poetisch bereichert“. ¹⁰⁵ Ohne Zweifel kann man hier begründet von einer Bildmetaphorik sprechen. Schwieriger ist zu sagen, wo sie beginnt und endet. Interessant bleibt die Frage, worauf sich diese Kategorisierung stützt. Analog zu Bättschmanns formalen Verknüpfungen im Lotbild ist



Abb. 3: Raffael, Madonna Conestabile, Tempera auf Holz (auf Leinwand übertragen), Durchmesser 17,5 cm, St. Petersburg, Eremitage (aus: London 2004, Raffael)

das Ergebnis auch hier eine Allusion auf Undarstellbares – sei es jetzt erzählerischen Beschränkungen des Bildes oder der prinzipiellen Undarstellbarkeit bestimmter Entitäten wie „Gott“ geschuldet. Eine kognitive Übertragung von Eigenschaften, ein neues Verstehen von etwas als etwas etc. findet hingegen in beiden Fällen nicht statt, zumindest wenn wir auf Zusammenhänge wie die Bäume als Anspielung auf die Kreuzigung fokussieren.¹⁰⁶

Gerade bei Kunsthistorikern, die nach einer bestimmten bildsprachlichen Operation „Metaphorik“ suchen, besteht offenbar die Neigung, kognitive Aspekte der Metapher dem Konzept eines von Formen und Farben mitbestimmten, allusiv-uneigentlichen Bezeichnungsverfahrens zu opfern. Das *tertium comparationis* zur sprachlichen Metapher liegt also nicht in der Übertragung von Eigenschaften, z.B. zwischen Löwe und Mensch, sondern in der indirekten Form der Aussage (vergleichbar der indirekten Behauptung von Achills Mut) und der Betonung des Prozesshaften im erkennenden Nachvollzug sowie – hier liegt die wesentliche Unterscheidung vom bildlichen Symbol – von der *Kontextabhängigkeit* der Äußerung, d.h. der Tatsache, dass ‚Löwe‘ in der Anwendung auf Achill und den Salionlöwen nicht dasselbe bedeutet.

Der entscheidende Unterschied zwischen Bättschmann und Wagner liegt in der mehr oder minder strikten Eingrenzung des Bildmetaphorischen. Da Wagner eher das Interesse verfolgt, komplexe bildsemantische Strategien bei Raffael einzuholen bzw. einen historischen bildsemantischen Umbruch zu rekonstruieren, sucht er durchaus den Schlußschluss mit sprachlichen Metaphern und leistet sich keinen allzu exklusiven Zuschnitt, im Gegensatz zu Bättschmann: Metaphern lediglich auf der *Sachebene* des Bildes interessieren ihn nicht. Alle seine Beispiele generieren ihren „zweiten Sinn“ aus einer Interaktion von ‚Was‘ und ‚Wie‘ der Darstellung und haben, das war ihm ja auch in der Definition wichtig, kein sprachliches Äquivalent, spielen sich „nicht auf Ebene der Gegenstände und ihrer Namen ab“¹⁰⁷. Mit Wagners Kategorie der Lichtmetaphorik, die sich z.B. mit Blickrichtungen des Christuskindes bedeutsam verbindet, lässt sich zeigen, dass das Kriterium der sprachlichen Präexistenz sowohl von der Frage nach der Involviertheit der Darstellungsebene als auch vom Funktionieren der Metapher „auf Ebene der Namen“ zu trennen ist. Wagners Konzeption wirft die heikle Frage auf, ob die sprachlich vorgeprägte Metapher des göttlichen Lichts nun der Sachebene angehört, also schlicht ins Bild übersetzt ist, oder vielleicht doch auch der Darstellungsebene des Bildes zuzurechnen ist, weil die spezifische Beleuchtungssituation einen übertragenen Sinn stiftet. Überhaupt scheint mir die Frage nach der strikten Trennbarkeit von genuin bildlichen Metaphern und lediglich ins Bild „übersetzten“ sprachlichen Metaphern bedenkenswert. Eine mögliche Begründung für den Ausschluss sprachlich präexistierender Metaphern kann der bei Bättschmann im Zentrum stehende visuell-hermeneutische Prozess sein, der sich nur in der Anschauung *neuer* Metaphern entfaltet, während Wagner durchaus geneigt ist, auch seinen bildlichen Metaphern eine gewisse mögliche Konventionalität einzuräumen, ihnen Entwicklungen bis hin zur Erstarrung zum (kontextinvarianten) Symbol zuzutrauen, das aber auch jederzeit wieder „remetaphorisiert“ werden kann.¹⁰⁸ Außerdem wäre mit Wagner zu überlegen, ob es nicht visuelle Äquivalente einer verbreiteten sprachlichen Metapher geben kann, die trotz dieser ‚Vorgeschichte‘ im Prozess ihrer *visuellen* Aufschlüsselung alle hermeneutischen Züge des Neuen tragen.

Das von Bättschmann selbst verworfene Beispiel des gehörnten Ehemanns, der aus einem ‚Kollaps‘ von Raumebenen in der Wahrnehmung durch den Betrachter entsteht, scheint mir in diese Richtung zu weisen.

Weiter kompliziert wird die Konzeption einer ‚sauberen‘ Trennung zwischen genuin bildlichen und sprachlichen Metaphern durch die psychologischen Interessen Ernst H. Gombrichs, der bereits in den 1950er Jahren über Bildmetaphern nachgedacht hat. Für ihn definieren diese sich ohne größere Nöte *gerade aus ihrer Verschwisterung* mit sprachlichen Metaphern heraus. Ähnlich wie Wagner versteht Gombrich Bildmetaphern zudem als Einsatzformen von „Symbolen“, die nicht im Sinne eines klar kodifizierten Zeichensystems zu verstehen sind. Als Beispiel führt er etwa in expliziter Parallelität zur Achilles-Löwe-Metapher den Löwen als überdeterminierten und vom jeweiligen Kontext genauer bestimmten Bedeutungsträger an.¹⁰⁹ Spannend ist nun, dass Gombrich wie kaum ein zweiter Kunsthistoriker auf die kognitiven Potenzen bzw. auf Funktionen des Metaphorischen in der menschlichen Psyche abzielt. Er beschäftigt sich überhaupt nur mit visuellen Metaphern, um sie mit allgemein kognitiven Substitutions- bzw. Verdichtungspotenzialen des Menschen zu verbinden. „Die Möglichkeit metaphorischer Ausdrucksweise entspringt der unbegrenzten Plastizität des menschlichen Geistes, seiner Fähigkeit, neue Erlebnisse als Modifikationen von vorhergegangenen wahrzunehmen und zu assimilieren, und seiner Eigenschaft, in den verschiedenartigsten Phänomenen Parallelen zu sehen und sie untereinander zu vertauschen. Ohne diesen ständigen Prozeß der Substitution gäbe es weder Sprache noch Kunst noch überhaupt Kultur.“¹¹⁰ So interessieren ihn also vielmehr die Gemeinsamkeiten bzw. die unterhalb der Grenze von bildlichen und sprachlichen Metaphern angesiedelten kognitiven Aspekte.

Man könnte dies schlicht als eine ganz andere Fragestellung abtun, wenn sich nicht dabei bestimmte Differenzen – und somit eine weitere Konfiguration *genuin bildlicher* Metaphorik – abzeichneten. Insbesondere in einem Aufsatz über Karikaturen aus den 1960er Jahren¹¹¹ offenbart sich die Brisanz dieser Sichtweise für den Versuch, visuelle Metaphern nur über ihre spezifische semiotische und hermeneutische Dimen-

sion zu konfigurieren und kognitive Aspekte, die tiefer liegen als die Mediengrenzen, auszublenden: Im fraglichen Aufsatz nämlich spekuliert Gombrich darüber, ob nicht gerade die *bildliche* Verdichtung, wie sie die Metaphorik der Karikaturisten leistet, eine besondere kognitive Qualität habe und dabei sogar bereits bekannte Metaphern durch ihre visuelle Umsetzung eine ganz andere Evidenz entwickeln. Und mehr als das: „Die Karikaturisten haben zu allen Zeiten für sich das Recht in Anspruch genommen, ihre eigenen Vergleiche und Metaphern zu erfinden und aktuelle Ereignisse durch einen Rückgriff auf vertraute Situationen zu erhellen, gleichgültig, ob der Sprachgebrauch ihnen vorangegangen war oder nicht.“¹¹² Ist es in solchen Fällen nicht mehr eine Frage des Zufalls, ob etwas eine genuin bildliche oder eine bereits auch sprachliche ‚entdeckte‘ Metapher ist? Die nur oder zuerst bildlich gefundene metaphorische Verdichtung eines Zusammenhangs ebenso wie die sich in ihrer Wirksamkeit vom sprachlichen Äquivalent unterscheidende Metapher, die beide wiederum keine spezifische Involviertheit der Darstellungsebene aufweisen müssen (darin erinnern sie an den Cäsar-Napoleon), stellen also durchaus weitere begründbare Kandidaten *genuin bildlicher* Metaphorik dar.

7. Schlussfolgerungen

Die verschiedenen nachverfolgten Versuche, mit dem Metapherbegriff im Bereich der Semantik künstlerischer Bilder zu arbeiten, sprechen für einen deutlichen Bedarf nach Kategorien wie dieser. Insbesondere über bloße Ereignisreferenz hinausgehende ikonische Sinnstiftungsverfahren, die nicht mit konventionalen Zuschreibungen von Bedeutung an isolierbare Dinge oder Farben arbeiten, harren offenbar ihrer terminologischen Erschließung. Zugleich förderte unsere kleine Übersicht eine erstaunliche Vielfalt an Phänomenen und mehr oder minder expliziten Abgrenzungen zutage. Besonders auffallend sind die verschiedenen Niveaus, auf denen der Metapherbegriff zur Anwendung gelangt, von der nicht kodifizierten Farbbedeutung auf der Mikroebene bis hin zum ganzen Bild. Dies stellt eine deutliche Differenz zur sprach- oder textbezogenen Verwendung des Metapherbegriffs dar und spricht ebenso wie die auch ansonsten unterschiedlichen Intensionen und Extensionen der

Begriffsverwendung für eine übertragene, also selbst metaphorische, Anwendung des Begriffs. Die Heterogenität scheint der mit einer solchen Übertragung notwendig einhergehenden Auswahl von relevanten Merkmalen (d.h. Definitionskriterien) geschuldet. Ein weiteres Indiz ist die häufige Schwierigkeit, in einem Bild genau zu bestimmen, wo die Metapher anfängt und aufhört, was aber auch mit ihrem bereits auf sprachlicher Ebene schwer einzugrenzenden Verhältnis von formal bestimmbaren und kognitiven Anteilen zu tun hat. Die Metapher ist anerkanntermaßen ein Phänomen, das von Kontexten und pragmatischen Dimensionen abhängig ist. Sicherlich spielt auch die spezifische nicht-arbiträre und nicht-diskrete Kopplung von Ausdrucksebene und Inhaltsebene beim Bild bei dieser Diffusion eine wesentliche Rolle.¹¹³

Die offenbar aufgrund medialer Differenzen nicht zu vermeidende Zurichtung bei der Übertragung des Begriffs „Metapher“ auf die Bilder führte insbesondere zu zwei Gruppen von Ansätzen: Entweder man sucht ein genuin bildsprachliches Phänomen, das sich sozusagen ex negativo am Symbol orientiert und in dessen Zentrum synthetisierende hermeneutische Prozesse angesiedelt sind, die auf einen „zweiten Sinn“, eine spezifische Allusionsleistung der Bilder jenseits der bloßen Sachebene abzielen. In solchen Fällen, das betraf Bächtli wie Wagner, war die kognitive Kernoperation eines impliziten Vergleichs bzw. einer Übertragung von Eigenschaften zuweilen nicht zu halten. Oder man geht wie Majetschak gerade von dieser kognitiven Übertragungsleistung einer metaphorischen Prädikation aus, dann lassen sich Vorgänge auf der Ebene der Darstellung (z.B. suggestive Parallelisierungen) und solche auf der Sachebene des Bildes (z.B. verkleidete Personen) nicht mehr mit guten Gründen auseinander halten und man durchläuft diverse Niveaus bis hin zum kompletten Bildaufbau. Die Möglichkeit, ein konkretes bildsprachliches Phänomen abzugrenzen, das in Bildanalysen neben die „Symbolik“ treten könnte, geht in den vielfältigen Möglichkeiten der Bilder, *etwas als etwas* zu setzen, verloren. An einer Begrenzung der „Bildmetapher“ auf die relativ überschaubare Schnittmenge zwischen beidem scheint niemand ein wirkliches Interesse zu haben.

Es gibt noch ein zweites Problem, das dazu geführt haben könnte, dass sich die „Metapher“ als Metapher trotz ihrer Qualitäten und trotz eines terminologischen Notstands nicht so recht etablieren konnte. Nach Goodman ist ein besonders fruchtbarer metaphorischer Transfer ein solcher, der mit dem übertragenen Terminus gleich ein ganzes System von Unterscheidungsmöglichkeiten in ein neues Gebiet hineinträgt: „Eine ganze Menge alternativer Etiketten, ein ganzer Organisationsapparat übernimmt ein neues Territorium.“¹¹⁴ Wenn z.B. eine Farbe als „warm“ definiert ist, ergibt sich eine komplette, nicht mehr beliebige Skalierung von „Farbtemperaturen“.¹¹⁵ Das Problem beim Transfer von „Metapher“ in die semantische Analyse von Bildern ist aber, dass die neue Domäne trotz erheblichen Bedarfs nicht jungfräulich ist. Im Bereich des Bildes und seiner „zweiten Sprache“ sind bereits seit längerem Territorien abgesteckt. Nun könnte die „Metapher“ in einem eher lockeren System von benachbarten Begriffen durchaus ihre Nische finden, aber es handelt sich fatalerweise um Termini, die ebenfalls im Bereich der Sprache bzw. Texte vorkommen, aber dort für sich und in ihrem Verhältnis zueinander anders bestimmt sind. Nicht nur wären hier also etwas Ellenbogen gefragt – das gesamte Begriffssystem differenzbasierter „Werte“, um mit Saussure zu sprechen, ist auf frappierende Weise anders vermesen.

Die Unterscheidung zwischen dem Symbol als einem im literarischen Text auftauchenden konkreten Ding, das eine bestimmte, ihm konventional oder intuitiv anhaftende Bedeutung trägt, und der Metapher als Operation der Sinnerzeugung, die von der sprachlichen Ebene ihren Ausgang nimmt¹¹⁶, lässt sich ebenso wenig übertragen, wie die Abgrenzung von Metapher als punktuelle sinnstiftende Verschmelzung zweier Bereiche im Satz im Gegensatz zu einer über längere Zeit aufrechterhaltenen Parallelität zweier gültiger Sinnenebenen in der Allegorie.¹¹⁷ Stattdessen haben wir in der Kunstgeschichte einen Allegriebegriff, der sehr stark um das Verfahren der Personifikation herum organisiert ist¹¹⁸, und – selbst wenn man die Ebenen „symbolischer Formen“ à la Cassirer, Warburg etc. ausklammert – eine historisch gewachsene Unordnung von Symbolkonzeptionen, deren engste es immer

noch nicht leisten würde, diesen literaturwissenschaftlichen Unterschied zwischen Symbol und Metapher als einen zwischen Objektqualität und sprachlicher Bedeutungserzeugung auf die Bilder zu übertragen. Schlicht, weil sich diese Unterscheidung im Bild so nicht treffen lässt.

Stattdessen machen Wagner wie Bättschmann die Frage der Konventionalität besonders stark. In einem solchen System können sprachliche Metaphern zu bildlichen Symbolen werden, ebenso wie wiederholte und nicht an neue Bildzusammenhänge angepasste Bildmetaphern zu Symbolen erstarren (anstatt zu konventionellen Metaphern, die in der Sprache noch später, nach ihrem „Tod“ zu nicht mehr erkannten literalen Ausdrücken werden). Erstarrte Symbole im Bild können aber, so zumindest Wagner, narrativ „remetaphorisiert“ werden.¹¹⁹ Ausgehend von einem rhetorisch-literaturwissenschaftlichen Begriffsverständnis wäre man hier vielleicht eher geneigt, von einer „Allegorisierung“ zu sprechen, etwa, wenn das Christuskind nach dem Spielzeug-Kreuzstab des Johannesknaben greift, um mit dieser ‚Annahme‘ auf den freiwilligen Opfertod vorauszuweisen.¹²⁰

Man erkennt das Problem: Nicht nur müsste man aufgrund der Übertragung eine verbindliche und letztlich – gemessen an der Herkunftsdomäne des Begriffs – kontingente Eingrenzung dessen vornehmen, was „Bildmetapher“ bezeichnen soll und was nicht. Nicht nur wäre gerade der Ausschluss ins Bild übersetzter sprachlicher Metaphern ein Problem für das intuitive Verständnis. Auch die Verhältnisse zu den benachbarten Begriffen müssten eigenständig konzipiert werden. So keimt der Verdacht, dass es sich eben, trotz der punktuellen Nähe und der intuitiven Vergleichbarkeit, um eine eher verhängnisvolle „Affäre zwischen einem Prädikat mit Vergangenheit und einem Gegenstand, der sich unter Protest hingibt“, handeln könnte – eben keine besonders glückliche Übertragung.¹²¹

Vielleicht kommt sie einfach zu spät und hat ihre Chance vergeben, weil die frühneuzeitliche Kunsttheorie mit ihren Transfers so wenig auf Bedeutung fixiert war. Um das Brachland bildsprachlicher Prozesse mit der „Bildmetapher“ begrifflich zu bestellen, wäre die klar begrenzte Übernahme natürlich trotzdem eine Option, immerhin liegen ja bereits erste Vorschläge vor. Eine solche präzise Operationalisierung

müsste dann aber kollektiv übernommen werden und sollte den intuitiven, aber irreführenden Bezug zum Herkunftssystem schnell vergessen machen, d.h. möglichst schnell eine *tote Metapher* hervorbringen. Dazu bräuchte es die Autorität eines neuen Erwin Panofsky, mindestens. Selbst dessen Definition etwa von „Bildern“ und „Anekdoten“ im bekanntesten Methodentext der Kunstgeschichte hat sich nicht durchgesetzt.¹²² Ein zweites Problem ist die Verzahnung der Geisteswissenschaften bzw. ihre Abstammung von kulturell prägenden Großprojekten wie etwa der christlichen Allegorese.¹²³

Vielleicht doch lieber einen anderen Begriff wählen, der weniger vorbelastet ist? Die punktuelle Übertragbarkeit von metaphortheoretischen Einsichten auf bildsprachliche Zusammenhänge jedoch, von der Mikroebene bildinterner Analogiebildungen bis zu den großen Wandlungsprozessen innerhalb ikonographischer Formelbestände, bleibt davon unberührt. Ansätze wie die von Gombrich, Ricœur, Blumenberg oder der neuen kognitiven Metapherforschung versprechen durchaus fruchtbare Zugänge zum Verhältnis von Bildsprache und den kognitiven Tiefenschichten einer Bildkultur.

Endnoten

1. Überblick bieten: Ortony 1979, *Multidimensional Problem*; Haverkamp 1983, *Einleitung*; Haverkamp 1998, *paradoxe Metapher*; Eggs 2001, *Art. Metapher*; Rolf 2005, *Metaphertheorien*; Reimer/Camp 2007, *Metapher*.
2. Vgl. Kurz 1993, *Metapher, Allegorie, Symbol*, S. 7-11; differenzierter und gegen ein zu einfaches Substitutionsmodell, das der Antike häufig global unterstellt wird: Eggs 2001, *Art. Metapher*, Sp. 1103-1114.
3. Vgl. Büttner/Gottdang 2006, *Ikonographie*; Warncke 2005, *Zweite Sprache*.
4. Vgl. Pochat 1983, *Symbolbegriff*; Warncke 2005, *Zweite Sprache*, S. 11-14;
5. Bättschmann 2001, *Hermeneutik*, S. 151.
6. Ebd.
7. Ebd., S. 152.
8. Vgl. u.a. Wollheim 1991, *Metapher*; Rozik 1994, *Pictorial Metaphor*; Sedivy 1997, *Metaphoric pictures*; Sonesson 2003, *Metaphern in Bildern*; Forceville 2005, *Multimodal Metaphor*.
9. Friedrich/Schweppenhäuser 2010, *Bildsemiotik*.
10. Ebd., S. 47f.
11. Ebd., S. 48.
12. Searle 1979, *Metaphor*; auch: Black 1983, *Metapher*; Kurz 1993, *Metapher, Allegorie, Symbol*, S. 12-18; die Positionen bei Rolf 2005, *Metaphertheorien*, S. 127-166; Schroeder 2007, *Metapher und Vergleich*; Küne 2007, *Metonymie und Metapher*.
13. Vgl. Kurz 1993, *Metapher, Allegorie, Symbol*, S. 12-15, 18; Davidson 1998, *Was Metaphern bedeuten*, bes. S. 66f.; Ricœur 1991, *Lebendige Metapher*, S. Vlf. spricht vom „Entstehen einer neuen Bedeutung auf den Trümmern der Prädikation, die den gewöhnlichen lexikalischen Regeln entspricht“.
14. Bättschmann 2001, *Hermeneutik*, S. 18-21, 126-131.
15. Ebd., S. 129.
16. Panofsky 1979, *Ikonographie*, S. 210, vgl. Bättschmann 2001, *Hermeneutik*, S. 17f.

17. Panofsky 1979, *Ikonographie*, S.210f., 224.
18. Ebd.
19. Vgl. u.a. Lee 1940, *Ut pictura*; Gilbert 1943-45, *Antique Frame-works*; Spencer 1957, *Ut Rhetorica*; Baxandall 1971, *Orators*, bes. 121-139; Brassat 2003, *Eloquenz*; Brassat 2007, *Rhetorik und Malerei*.
20. Vgl. Warncke 1987, *Sprechende Bilder*, S. 27f.; Gaetgens 1996, *Historienmalerei*, S. 54
21. Knappe 1994, *Kategorientransfer*, S. 509 und passim.
22. Ebd., bes. S. 509-511.
23. Alberti verweist auf die vorbildlichen *ornamenti*, welche Dichter und Rhetoren mit den Malern gemeinsam hätten, Alberti 2002, *Malkunst*, S. 150. Allgemein zu den Analogien im Bereich der *elocutio* zwischen Rhetorik und den Kunsttheorien von Alberti und Dolce vgl. Knappe 1994, *Kategorientransfer*, S. 521f.
24. Einen guten Überblick über die kunsttheoretische Bewertung von Übernahmen bietet Irlé 1997, *Nachahmungsprinzip*.
25. Vgl. Anm. 2.
26. Goodman 1995, *Sprachen*, S. 76-78; Black 1983, *Metapher*; La-koff/Johnson 1998, *Leben in Metaphern*; Ricœur 1983, *Hauptproblem* u.a.
27. Vgl. Blumenberg 1998, *Metaphorologie*; Boyd 1979, *Theory Change*; Kuhn 1979, *Metaphor in Science*.
28. Vgl. zusammenfassend Kurz 1993, *Metapher, Allegorie, Symbol*, S. 13.
29. Davidson 1998, *Was Metaphern bedeuten*, S. 66.
30. Kurz 1993, *Metapher, Allegorie, Symbol*, S. 17.
31. Sonesson 2003, *Metaphern in Bildern*, S. 32; vgl. auch den Psychologen Kennedy 1982, *Metaphor in Pictures*, der seine Konzeption visueller Metaphern komplett auf dem Fehler-Kriterium aufbaut, dafür aber einen Standard der Darstellung behaupten muss.
32. Majetschak 2005, *Sichtbare Metaphern*, S. 245.
33. Bächtmann 2001, *Hermeneutik*, S. 150.
34. Wagner 1999, *Farbe und Metapher*, S. 13.
35. Ridderbos 1998, *Man of Sorrows*, bes. S. 178f.; Mohnhaupt 2005, *Das Ähnliche*, S. 206-212. Ridderbos bezieht sich nur punktuell auf die Metaphertheorie und der interessante Aufsatz von Mohnhaupt verfolgt keinen spezifischen Metapherbegriff, so dass diese beiden kunsthistorischen Ansätze in der Folge nicht weiter berücksichtigt werden.
36. Sonesson 2003, *Metaphern in Bildern*, S. 29 und passim.
37. Vgl. ebd., S. 29, 33.
38. Vgl. Didi-Huberman 1995, *Hl. Herz*, S. 140f.
39. Majetschak 2005, *Sichtbare Metaphern*, S. 247f.
40. Vgl. Weinrich 1983, *Kühne Metapher*, S. 319. Andere, aus den genannten Gründen nicht immer kongruente Bezeichnungen sind *vehicule* und *tenor* (oder *topic*), *source domain* und *target domain*, *focus* und *frame*.
41. Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Berlin 1978 (1934), S. 349, zitiert nach Rolf 2005, *Metaphertheorien*, S. 232.
42. Aristoteles, *Poetik*, Kap. 22, 1459a.
43. Black 1983, *Metapher*, S. 68 (Hervorhebung von mir).
44. Ricœur 1983, *Hauptproblem*, S. 357f.
45. Kurz 1993, *Metapher, Allegorie, Symbol*, S. 22.
46. Es gibt noch weitere Gründe, eine Metapher nicht nur als abgekürzten Vergleich zu betrachten, aber auch diese sind diskutierbar, vgl. Schroeder 2007, *Metapher und Vergleich*.
47. Zur visuellen Typologie vgl. Mohnhaupt 2000, *Beziehungsgeflechte*.
48. Wollheim 1991, *Metapher*, S. 27.
49. Ebd., S. 21.
50. Ebd., S. 24.
51. Sedivy 1997, *Metaphoric pictures*, S. 102f.
52. Bächtmann 2001, *Hermeneutik*, S. 150.
53. Ebd.
54. Interessanterweise teilt das Englische mit dem Deutschen und den romanischen Sprachen dafür nur das Bildwissen, während vom „cuckolded husband“ gesprochen wird, der etymologisch vom Kuckuck stammt.
55. Ebd., S. 127.
56. Ebd., S. 128f. Im gleich argumentierenden Aufsatz heißt es: „[...] entsteht mit den genannten Angleichungen eine Metapher [...]“. Bächtmann 1981, *Lot*, S. 169.
57. Bächtmann 2001, *Hermeneutik*, S. 127.
58. Ebd.
59. Kurz 1993, *Metapher, Allegorie, Symbol*, S. 17.
60. Bächtmann 2001, *Hermeneutik*, S. 150f.
61. Siehe Bächtmann 1981, *Lot*, S. 182.
62. Ricœur 1991, *Lebendige Metapher*, S. 117.
63. Bächtmann 1981, *Lot*, S. 169.
64. Wie Anm. 53.
65. Vgl. Boyd 1979, *Theory Change*, bes. 401.
66. Davidson 1998, *Was Metaphern bedeuten*, bes. S. 50f.
67. Vgl. Bächtmann 2001, *Hermeneutik*, S. 151.
68. Ebd., S. 152.
69. Majetschak 2005, *Sichtbare Metaphern*.
70. Vgl. Boehm 1994, *Wiederkehr*, S. 29-31.
71. Majetschak 2005, *Sichtbare Metaphern*, S. 245.
72. Ebd., S. 246.
73. Vgl. Goodman 1995, *Sprachen*, S. 36-40; Danto 1999, *Verklärung*, S. 255.
74. Majetschak 2005, *Sichtbare Metaphern*, S. 246.
75. Ebd.
76. Ebd.
77. Ebd.
78. Danto 1999, *Verklärung*, S. 255.
79. Majetschak 2005, *Sichtbare Metaphern*, S. 247.
80. Dazu Erhellendes – ohne Metaphertheorie – bei Busch 1993, *Sentimentalisches Bild*.
81. Ich werde mich im Rahmen meiner Habilitationsschrift über tropische Bildstrategien in der Frühen Neuzeit damit beschäftigen.
82. Majetschak 2005, *Sichtbare Metaphern*, S. 247.
83. Ebd.
84. Ebd.
85. Vgl. Imdahl 1988, *Giotto*, bes. S. 84-98.
86. Vgl. auch Fellmann 2005, *Bildsemantik*, S. 50 zur Isolierung und „doppelten Fixierung“ (von Dingen und eines Blicks) einer Ansicht durch das Bild als seine eigentliche Art der Bedeutungsstiftung.
87. Zitat wie Anm. 77.
88. Majetschak 2005, *Sichtbare Metaphern*, S. 248, er bezieht sich dabei auf Müller 1999, *Syntax*.
89. Majetschak 2005, *Sichtbare Metaphern*, S. 249, das zweite Zitat dabei nach Müller 1999, *Syntax*, S. 236.
90. Ebd., S. 251.
91. Ebd., S. 250.
92. Wagner 1999, *Farbe und Metapher*; vgl. auch Buchholz/Wagner 2000, *Formen des Abbildens*.
93. Vgl. Wagner 1999, *Farbe und Metapher*, bes. S. 17.
94. Vgl. Panofsky 1953, *Early Netherlandish Painting*.
95. Wagner 1999, *Farbe und Metapher*, S. 15f.
96. Vgl. pointiert ebd., S. 16. Erneut ist daran zu erinnern, dass die anschaulich analogisierten Merkmale jedoch nicht diejenigen sind, die im kognitiven Akt des Abgleichs der beiden Personen vom Betrachter zu übertragen wären.
97. Ebd., bes. S. 167.
98. Vgl. ebd., S. 161-163.
99. Vgl. ebd., S. 15f. und passim.
100. Vgl. ebd., S. 168f.
101. Vgl. die Zusammenfassung von Raffaels metaphorischen Strategien in seinen Madonnenbildern ebd., S. 167.
102. Vgl. ebd., S. 203-205.
103. Vgl. Goodman 1995, *Sprachen*, S. 57, 73-97.
104. Vgl. Thürlmann 1990, *Bild zum Raum*, S. 13; Gombrich 1978, *Arsenal*, S. 242.
105. Wagner 1999, *Farbe und Metapher*, S. 187.
106. Ebd., S. 189.
107. Die gesetzte Beziehung von Buch und Landschaft hingegen bietet sich einem kognitiven Akt des Abgleichs natürlich durchaus an, vgl. Blumenberg 1981, *Lesbarkeit*.
108. Bächtmann 2001, *Hermeneutik*, S. 150.
109. Wagner 1999, *Farbe und Metapher*, S. 16, 51-56.
110. Vgl. Gombrich 1978, *Wertmetaphern*, S. 34-37.
111. Ebd., S. 37.
112. Gombrich 1978, *Arsenal*.
113. Ebd., S. 231.
114. Vgl. Boehm 1994, *Wiederkehr*, S. 22.
115. Goodman 1995, *Sprachen*, S. 77.
116. Vgl. ebd., S. 78.
117. Vgl. Kurz 1993, *Metapher, Allegorie, Symbol*, S. 69, 73-78.
118. Vgl. ebd., S. 33.
119. Vgl. Panofsky 1979, *Ikonographie*, S. 224; Büttner/Gott dang 2006, *Ikonographie*, S. 142-147.
120. Wie Anm. 109.
121. Vgl. Wagner 1999, *Farbe und Metapher*, S. 211.
122. Goodman 1995, *Sprachen*, S. 74.
123. Panofsky 1979, *Ikonographie*, S. 210.

124. Nicht einmal für die bereits lange etablierten Begriffe sind solche Interferenzen auszuschließen: Handelt es sich nicht bei Pieter Bruegels genrehafter Darstellung eines Blindensturzes (1568, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte) intuitiv und in Übereinstimmung mit der Tradition christlicher Auslegungspraxis um eine Allegorie – auch ohne Personifikationen? Vgl. Büttner/Gott dang 2006, *Ikonographie*, S. 145.

Bibliographie

Alberti 2002, *Malkunst*

Leon Battista Alberti, *Della Pittura – Über die Malkunst*, hg. und übers. v. Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.

Aristoteles, *Poetik*

Aristoteles, *Poetik*, hg. und übers. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994.

Bätschmann 1981, *Lot*

Oskar Bätschmann, „Lot und seine Töchter“ im Louvre. *Metaphorik, Antithetik und Ambiguität in einem niederländischen Gemälde des frühen 16. Jahrhunderts*, in: *Städel-Jahrbuch*, N.F. 8, 1981, S. 159-185.

Bätschmann 2001, *Hermeneutik*

Oskar Bätschmann, Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, 5. Aufl. Darmstadt 2001 (1984).

Baxandall 1971, *Orators*

Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford 1971.

Black 1983, *Metapher*

Max Black, *Die Metapher* (1954) in: *Theorie der Metapher*, hg. v. Anselm Haverkamp, Darmstadt 1983, S. 55-79.

Blumenberg 1981, *Lesbarkeit*

Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M. 1981.

Blumenberg 1998, *Metaphorologie*

Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt a.M. 1998 (1960).

Boehm 1994, *Wiederkehr*

Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: *Was ist ein Bild?* hg. v. Gottfried Boehm, München 1994, S. 11-38.

Boyd 1979, *Theory Change*

Richard Boyd, Metaphor and Theory Change: *What is „Metaphor“ a Metaphor for?*, in: Andrew Ortony (Hg.), *Metaphor and Thought*, Cambridge 1979, S. 356-408.

Brassat 2003, *Eloquenz*

Wolfgang Brassat, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis LeBrun* (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 6), Berlin 2003.

Brassat 2007, *Rhetorik und Malerei*

Wolfgang Brassat, *Rhetorische Merkmale und Verfahren in Darstellungen der Grablegung Christi von Mantegna, Raffael, Pontorno und Caravaggio. Zur Analogisierung und Ausdifferenzierung von Rhetorik und Malerei in der Frühen Neuzeit*, in: *Bildrhetorik* (Saecula spiritalia, Bd. 45), hg. v. Joachim Knape, Baden-Baden 2007, S. 285-346.

Buchholz/Wagner 2000, *Abbilden*

Kai Buchholz und Christoph Wagner, *Formen des Abbildens und der Bezugnahme im künstlerischen Bild: über Phänomene, visuelle Metaphern und Symbole*, in: *Vom Realismus der Bilder. Interdisziplinäre Forschungen zur Semantik bildhafter Darstellungsformen* (Reihe Bildwissenschaft, Bd. 2), hg. v. Klaus Sachs-Hombach und Klaus Rehkämper, Magdeburg 2000, S. 193-212.

Büttner/Gott dang 2006, *Ikonographie*

Frank Büttner/Andrea Gott dang, *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München 2006.

Busch 1993, *Sentimentalisches Bild*

Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.

Danto 1999, *Verklärung*

Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt a.M. 1999 (1984).

Davidson 1998, *Was Metaphern bedeuten*

Donald Davidson, *Was Metaphern bedeuten*, in: *Die paradoxe Metapher*, hg. v. Anselm Haverkamp, Frankfurt a.M. 1998 (1978), 49-75.

Didi-Huberman 1995, *Hl. Herz*

Georges Didi-Huberman, *Das hl. Herz, von Engeln gehalten*, in: Wien, Albertina und Kunsthalle, *Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod*, hg. v. Christoph Geissmar-Brandi und Eleonora Louis, Wien 1995, S. 140-141.

Eggs 2001, *Art. Metapher*

Ekkehard Eggs, *Art. Metapher*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 5, Darmstadt 2001, Sp. 1099-1183.

Forceville 2005, *Multimodal Metaphor*

Charles Forceville, *Cognitive Linguistics and Multimodal Metaphor*, in: *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, hg. v. Klaus Sachs-Hombach, Köln 2005, S. 264-284.

Friedrich/Schweppenhäuser 2010, *Bildsemiotik*

Thomas Friedrich und Gerhard Schweppenhäuser, *Bildsemiotik. Grundlagen und exemplarische Analysen visueller Kommunikation*, Basel/Boston/Berlin 2010.

Gaetgens 1996, *Historienmalerei*

Thomas W. Gaetgens, *Historienmalerei. Zur Geschichte einer klassischen Bildgattung und ihrer Theorie*, in: *Historienmalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 1), hg. v. Thomas W. Gaetgens und Uwe Fleckner, Berlin 1996, S. 15-76.

Gilbert 1943-45, *Antique Frameworks*

Creighton E. Gilbert, *Antique Frameworks for Renaissance Art Theory. Alberti and Pino*, in: *Marsyas* 3, 1943-45, S. 87-106.

Gombrich 1978, *Arsenal*

Ernst H. Gombrich, *Das Arsenal der Karikaturisten* (1960), in: ders., *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*, Frankfurt a.M. 1978, S. 223-248.

Gombrich 1978, *Wertmetaphern*

Ernst H. Gombrich, *Wertmetaphern in der bildenden Kunst*, in: ders., *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*, Frankfurt a.M. 1978, 34-64.

Goodman 1995, *Sprachen*

Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a.M. 1995 (1976).

Haverkamp 1983, *Einleitung*

Anselm Haverkamp, *Einleitung in die Theorie der Metapher*, in: *Theorie der Metapher*, hg. v. Anselm Haverkamp, Darmstadt 1983, S. 1-27.

Haverkamp 1998, *paradoxe Metapher*

Anselm Haverkamp, *Einleitung: Die paradoxe Metapher*, in: *Die paradoxe Metapher*, hg. v. Anselm Haverkamp, Frankfurt a.M. 1998, S. 7-25.

Imdahl 1988, *Giotto*

Max Imdahl, *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München 1988.

Irle 1997, *Nachahmungsprinzip*

Klaus Irle, *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster 1997.

Kennedy 1982, *Metaphor in Pictures*

John M. Kennedy, *Metaphor in pictures*, in: *Perception* 11, 1982, S. 589-605.

Knape 1994, *Kategorientransfer*

Joachim Knape, *Rhetorizität und Semiotik. Kategorientransfer zwischen Rhetorik und Kunsttheorie in der Frühen Neuzeit*, in: *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, hg. v. Wilhelm Kühlmann und Wolfgang Neuber, S. 507-532.

Kuhn 1979, *Metaphor in Science*
 Thomas S. Kuhn, *Metaphor in Science*, in: *Metaphor and Thought*, hg. v. Andrew Ortony, Cambridge 1979, S. 409-419.

Künne 2007, *Metonymie und Metapher*
 Wolfgang Künne, *Wahrheit, „Metonymie“ und Metapher*, in: *Zur Metapher. Die Metapher in Philosophie, Wissenschaft und Literatur*, hg. v. Franz Josef Czernin und Thomas Eder, München 2007, S. 57-74.

Kurz 1993, *Metapher, Allegorie, Symbol*
 Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen 1993.

Lakoff/Johnson 1998, *Leben in Metaphern*
 George Lakoff und Mark Johnson, *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*, Heidelberg 1998 (1980).

Lee 1940, *Ut pictura*
 Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. The Humanist Theory of Painting*, in: *The Art Bulletin* 22, 1940, S. 197-269.

Majetschak 2005, *Sichtbare Metaphern*
 Stefan Majetschak, *Sichtbare Metaphern. Bemerkungen zur Bildlichkeit von Metaphern und zur Metaphorizität in Bildern*, in: *Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*, hg. v. Richard Hoppe-Sailer u.a., Berlin 2005, S. 239-253.

Mohnhaupt 2005, *Das Ähnliche*
 Bernd Mohnhaupt, *„Das Ähnliche sehen“ - visuelle Metaphern von Sexualität in der christlichen Kunst des Mittelalters*, in: *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, hg. v. David Ganz und Thomas Lentz, Berlin 2004, S. 198-217.

Mohnhaupt 2000, *Beziehungsgeflechte*
 Bernd Mohnhaupt, *Beziehungsgeflechte. Typologische Kunst des Mittelalters* (Vestigia bibliae, Bd. 22), Bern u.a. 2000.

Ortony 1979, *Multidimensional Problem*
 Andrew Ortony, *Metaphor: A Multidimensional Problem*, in: *Metaphor and Thought*, hg. v. Andrew Ortony, Cambridge 1979, S.1-16.

Panofsky 1979, *Ikonographie*
 Erwin Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie*, in: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme* (Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1), hg. v. Ekkehard Kaemmerling Köln 1979, S. 207-225.

Panofsky 1953, *Early Netherlandish Painting*
 Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, 2 Bde, Cambridge 1953.

Paris 2009, *Cacher*
 Paris, *Galleries nationales Grand Palais, Une image peut en cacher une autre*, hg. v. Jean-Hubert Martin, Paris 2009.

Pochat 1983, *Symbolbegriff*
 Götz Pochat, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*, Köln 1983.

London 2004, *Raffaël*
 London, National Gallery, *Raffaël: Von Urbino nach Rom*, hg. v. Hugo Chapman u.a., Stuttgart 2004.

Reimer/Camp 2007, *Metapher*
 Marga Reimer und Elisabeth Camp, *Metapher*, in: *Zur Metapher. Die Metapher in Philosophie, Wissenschaft und Literatur*, hg. v. Franz Josef Czernin und Thomas Eder, München 2007, S. 23-44.

Ricœur 1983, *Hauptproblem*
 Paul Ricœur, *Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik* (1972), in: *Theorie der Metapher*, hg. v. Anselm Haverkamp, Darmstadt 1983, S. 365-375.

Ricœur 1991, *Lebendige Metapher*
 Paul Ricœur, *Die lebendige Metapher*, München 1991 (1975).

Ridderbos 1998, *Man of Sorrows*
 Bernhard Ridderbos, *The Man of Sorrows: Pictorial Images and Metaphorical Statements*, in: *The Broken Body. Passion Devotion in Late-medieval Culture*, hg. v. Alasdair A. MacDonald u.a., Groningen 1998, S. 143-182.

Rolf 2005, *Metaphertheorien*
 Eckard Rolf, *Metaphertheorien. Typologie, Darstellung, Bibliographie*, Berlin 2005.

Rozik 1994, *Pictorial Metaphor*
 Eli Rozik, *Pictorial Metaphor*, in: *Kodikas/Code* 17, 1994, S. 203-218.

Schroeder 2007, *Metapher und Vergleich*
 Severin Schroeder, *Metapher und Vergleich*, in: *Zur Metapher. Die Metapher in Philosophie, Wissenschaft und Literatur*, hg. v. Franz Josef Czernin und Thomas Eder, München 2007, S. 45-56.

Searle 1979, *Metaphor*
 John R. Searle, *Metaphor*, in: *Metaphor and Thought*, hg. v. Andrew Ortony, Cambridge 1979, S. 92-123.

Sedivy 1997, *Metaphoric pictures*
 Sonia Sedivy, *Metaphoric pictures, pulsars, playtypuses*, in: *Metaphor and Symbol* 12, 1997, S. 95-112.

Sonesson 2003, *Metaphern in Bildern*
 Göran Sonesson, *Über Metaphern in Bildern*, in: *Zeitschrift für Semiotik* 25, Heft 1-2, 2003, S. 25-38.

Spencer 1957, *Ut Rhetorica*
 John R. Spencer, *Ut Rhetorica Pictura*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20, 1957.

Thürlemann 1990, *Bild zum Raum*
 Felix Thürlemann, *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990.

Wagner 1999, *Farbe und Metapher*
 Christoph Wagner, *Farbe und Metapher: Die Entstehung einer neuzeitlichen Bildmetaphorik in der vorrömischen Malerei Raphaels*, Berlin 1999.

Warncke 1987, *Sprechende Bilder*
 Carsten-Peter Warncke, *Sprechende Bilder – Sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit* (Wolfenbütteler Forschungen 33), Wiesbaden 1987.

Warncke 2005, *Zweite Sprache*
 Carsten-Peter Warncke, *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*, Köln 2005.

Weinrich 1983, *Kühne Metapher*
 Harald Weinrich, *Semantik der kühnen Metapher*, in: *Theorie der Metapher*, hg. v. Anselm Haverkamp, Darmstadt 1983, S. 316-339.

Wollheim 1991, *Metapher*
 Richard Wollheim, *Die Metapher in der Malerei*, in: *Bilder der Philosophie: Reflexionen über das Bildliche und die Phantasie*, hg. v. Richard Heinrich und Helmuth Vetter, Wien/München 1991, S. 17-31.

Zusammenfassung

Obwohl die frühneuzeitliche Kunsttheorie sich durch erhebliche Übernahmen von Konzepten und Begriffen aus der Rhetorik auszeichnet, hat sich die Metapher als kunstwissenschaftliche Kategorie bis heute nicht wirklich etabliert. Kunsthistorische Einführungen bieten keine Operationalisierung des Begriffs für die Analyse von Bildern. Im Text wird die These verfolgt, dass aufgrund der medialen Differenzen zwischen sprachlichem/schriftlichem Text und Bild sowie der verschiedenen Konzeption auch benachbarter Begriffe wie Allegorie und Symbol ein Transfer des Begriffes Metapher aus der Philosophie oder Literaturwissenschaft

nicht nur Schwierigkeiten birgt, sondern da, wo er erfolgt ist, selbst Züge metaphorischer Übertragung aufweist. So werden zentrale Implikationen aus der Herkunftssphäre des Begriffes ausgeblendet bzw. gefiltert und das, was dem Begriff entsprechen soll, bleibt notwendig unscharf. Die vorgestellten Versuche von Philosophen und Kunstwissenschaftlern, eine genuin bildliche oder visuelle Metapher unter Einbezug metaphortheoretischer Definitionskriterien zu bestimmen bzw. in der Analyse von Bildern zu nutzen, belegen, dass – im Gegensatz zum klar situierten Ort der Metapher in der Sprache – auch sehr verschiedene Niveaus möglich sind: von der Makroebene ganzer Bilder über bestimmte Darstellungsstrategien bis hin zur Mikroebene (unkodifizierter) Farbsymbolik. Zwei Tendenzen zeichnen sich ab: Entweder man betont die vor allem in der philosophischen und psychologischen Metaphertheorie zentralen kognitiven Vorgänge und kann dafür kein konkretes bildsprachliches Phänomen eingrenzen oder man begrenzt die Verwendung auf bestimmte Darstellungsstrategien und deren hermeneutische Korrelate, sieht sich dann aber gezwungen, den kognitiven Kern der Metapher im Sinne einer erhellenden Verschmelzung, Übertragung, eines Vergleichs zweier semantischer Felder etc., preiszugeben.

Autor

Marius Rimmele: Kunstwissenschaftler, Studium der Kunst- und Medienwissenschaft, Deutschen Literatur und Philosophie in Konstanz; seit 2006 dort Akademischer Mitarbeiter, von 2003-2009 Mitglied des Graduiertenkollegs Bild – Körper – Medium (HfG Karlsruhe); Promotion 2007 mit der Arbeit *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort. Semantisierungen eines Bildträgers* (München: Fink 2010); derzeitiger Forschungsschwerpunkt: tropische Bildprozesse (Metapher, Metonymie, Personifikation) in frühneuzeitlichen Bildern.

Titel

Marius Rimmele, „Metapher“ als Metapher. Zur Relevanz eines übertragenen Begriffs in der Analyse figurativer Bilder, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2011 (22 Seiten), www.kunsttexte.de.